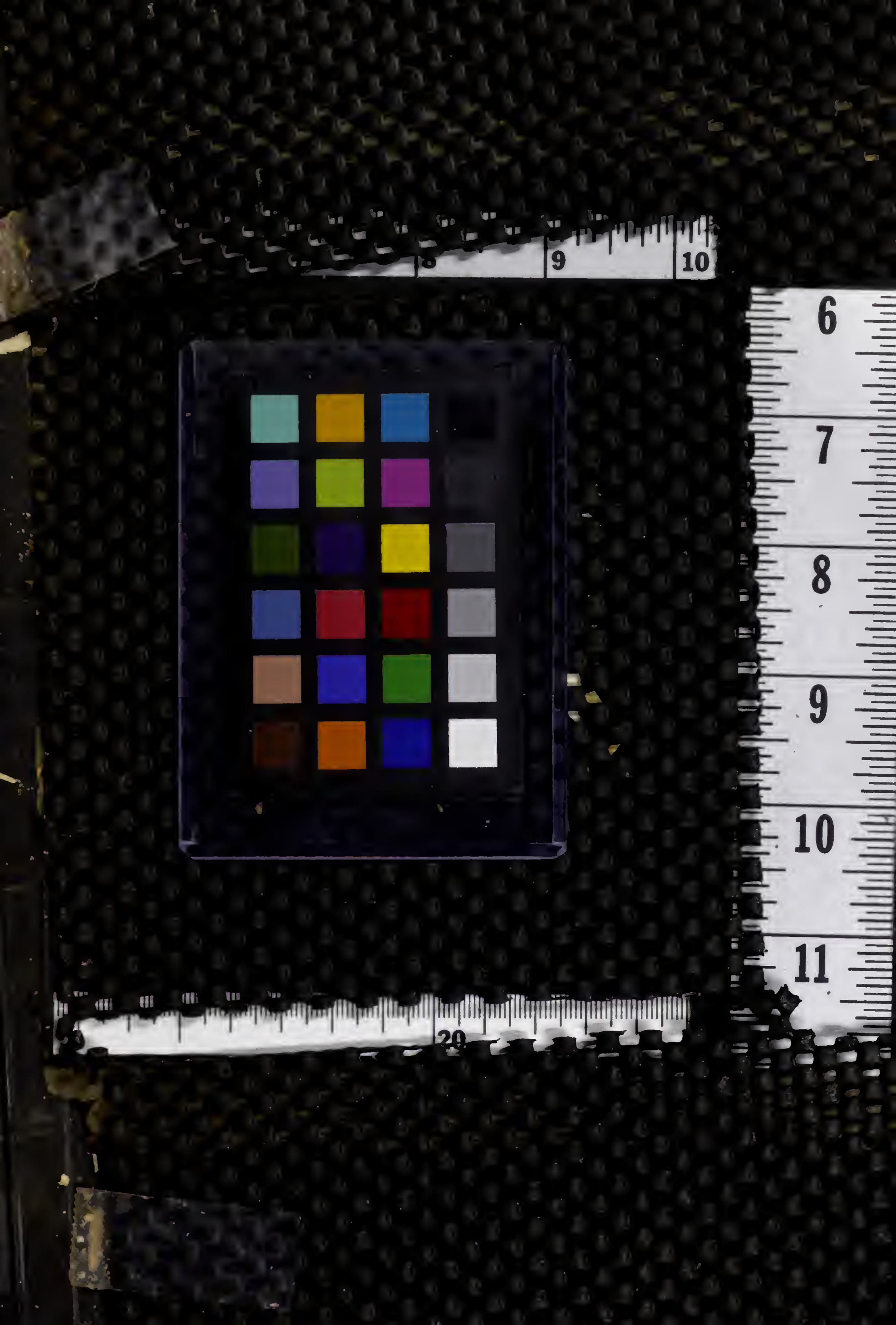
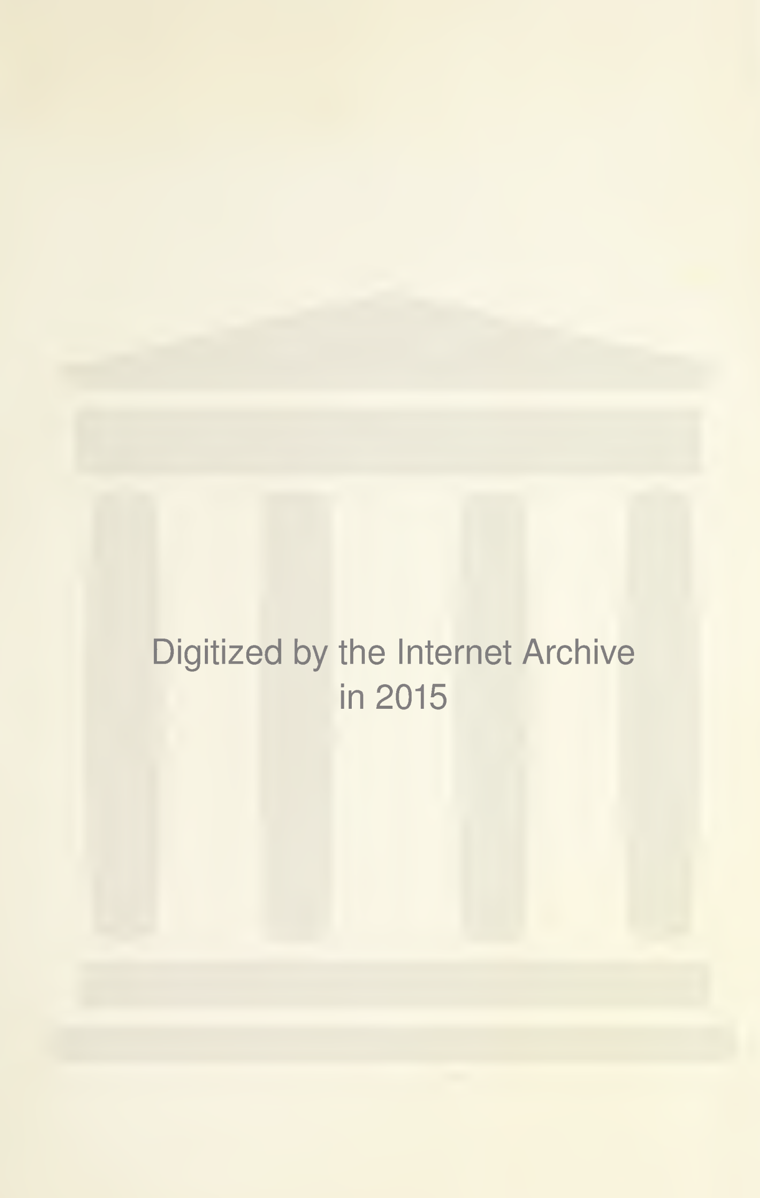


9
10
6
7
8
9
10
11
20



HISTOIRE DE L'ART

TOME HUITIÈME

PREMIÈRE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME HUITIÈME

C[te] PAUL BIVER, docteur ès lettres.

LOUIS GILLET, conservateur du château de Châalis.

LOUIS HAUTECŒUR, conservateur adjoint aux Musées Nationaux,
professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

JEAN LARAN, bibliothécaire
au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

CONRAD DE MANDACH, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Berne.

PIERRE PARIS, professeur à la Faculté des Lettres
de l'Université de Bordeaux,
directeur de l'École des Hautes Études Hispaniques,
Institut Français de Madrid.

ANDRÉ PÉRATÉ, ancien membre de l'École française de Rome,
conservateur du Musée de Versailles.

LOUIS RÉAU, docteur ès lettres,
rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*.

GABRIEL ROUCHÈS, docteur ès lettres,
conservateur adjoint aux Musées Nationaux.

PAUL VITRY, docteur ès lettres, conservateur aux Musées Nationaux.

91268. — Imprimerie LAHURE, rue de Fleurus, 9, à Paris. — 10-1925.

Histoire de l'Art

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

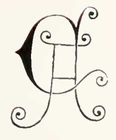
ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France,
Conservateur honoraire des Musées Nationaux.

TOME VIII

L'Art en Europe et en Amérique au XIXe siècle et au début du XXe.

PREMIÈRE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 103, BOULEVARD SAINT-MICHEL

1er TIRAGE : 1925.

AVERTISSEMENT [1]

Voici que va s'achever l'œuvre entreprise il y a vingt ans. Avec ces deux derniers volumes, c'est l'œuvre du XIXe siècle et du début du XXe que nous allons avoir à analyser et à juger. La Préface de 1905 promettait que, commençant avec les Catacombes, l'*Histoire de l'Art* ne s'arrêterait qu'avec les temps les plus modernes, après la Galerie des Machines. Nous irons fatalement plus avant encore, et le premier quart du XXe siècle révolu nous forcera par exemple, après l'avènement de l'architecture du fer, à saluer celui de l'architecture du ciment armé.

D'autre part, nous avons pu nous borner, au cours de la longue route parcourue, à l'art moderne européen, et nous avons laissé hors de notre programme, aussi bien que l'histoire de l'art antique, celle des arts orientaux et extrême-orientaux, — qui constitue tout un autre domaine, — nous contentant d'enregistrer les influences que ces arts, si riches et si variés, doués eux aussi d'une puissance d'expansion considérable, exercèrent à certains moments sur notre Occident chrétien. Mais les formules européennes, créées sous la triple action des traditions du monde gréco-romain, du tempérament des races nouvelles appelées progressivement à la civilisation, des idées enfin et des sentiments proprement chrétiens, s'étendent de nos jours à de nouvelles agglomérations humaines localisées hors de notre continent, et nous avons été amenés à faire une place, dans cette dernière période, à l'art américain, dont l'originalité et

1. Au moment où s'achevait le tirage de cette première partie du Tome VIII, nous avons eu la douleur d'apprendre la mort de M. André Michel, qui depuis plus de vingt ans dirigeait notre *Histoire de l'Art* avec tant d'âme et de claire érudition : tous nos lecteurs s'associeront à ce deuil de la science et des lettres françaises.

Après avoir mené lui-même jusqu'au milieu du XVIIIe siècle l'étude de la sculpture française, M. André Michel, cruellement atteint par la maladie, avait dû interrompre la série de ses chapitres; c'est à son élève, collaborateur et ami M. Paul Vitry que nous avons fait appel pour la continuer. M. Paul Vitry a bien voulu aussi se charger d'écrire le présent *Avertissement* au tome VIII : nous l'en remercions.

En tête du dernier volume de l'*Histoire de l'Art*, nous rendrons l'hommage qui convient à la mémoire de son directeur.

NOTE DES ÉDITEURS.

l'individualité se dégagent peu à peu des apports européens qui l'ont constitué. Pour un peu, il nous eût fallu, et nos successeurs devront sans doute y songer, ouvrir des chapitres inattendus, consacrés à la pénétration dans le vieux monde asiatique, chinois ou japonais, des procédés techniques et de l'idéal occidental, en grande partie gréco-romain d'origine.

En Europe même, à côté des centres français ou italien, d'où l'art moderne a successivement rayonné au cours des âges, ce XIXe siècle nous obligera à faire une part de plus en plus nettement précise à l'art des diverses nations qui ont pris complète conscience de leur personnalité et chez lesquelles se développent, au lieu d'ateliers à l'éclat intermittent, de véritables écoles nationales. Toutefois la prépondérance, déjà notée au XVIIIe siècle, de l'art français et son influence rayonnante se continuent au XIXe siècle : quelle que soit leur originalité, leur effort même vers l'autonomie complète en matière d'art, il est certain que la France fournit toujours, à la plupart des pays d'Europe, sinon les maîtres et les modèles, à tout le moins les exemples qui y déterminent le sens de l'évolution moderne. Un parallélisme singulier s'accuse de la sorte dans les transformations du goût, les recherches esthétiques et techniques de chaque pays, malgré l'apparition éclatante, plus ou moins hâtive ou retardataire, de tels génies individuels qui dominent l'évolution contemporaine, s'ils ne la dirigent pas toujours.

Cette évolution, d'ailleurs, est singulièrement rapide, et les transformations singulièrement profondes, au moins dans certains domaines; car c'est une des particularités de l'art du XIXe siècle que la rupture d'équilibre et le divorce apparent qui se produisent entre les différentes formes d'art, certaines restant plus longtemps figées dans leurs volontés traditionnelles, d'autres suivant au contraire de façon plus sensible les modifications sociales ou morales qui se manifestent d'une façon également de plus en plus complexe. Peut-être le recul nous manque-t-il encore pour apercevoir l'unité de la courbe que suivent les générations successives. Il semble bien toutefois que, si l'on cherche à accuser cette courbe et à la simplifier, c'est au détriment de la vérité multiple et de la variété foisonnante des individualités et des écoles, et que, si l'avenir la marque plus nettement, ce sera par l'élimination progressive de la conscience de l'historien de tels ou tels éléments, de telles ou telles tendances qui ont eu, à l'époque, leur réalité et leur importance plus ou moins grande. Écoles et doctrines se juxtaposent, se bousculent les unes sur les autres, jusqu'à donner à la vie même, très intense, de ces manifestations artistiques simultanées un aspect plus ou moins confus et désordonné.

Individualités, écoles et doctrines, disions-nous : jamais en effet la part de chacun de ces éléments dans la vie artistique d'une époque n'a été aussi importante. Depuis les temps lointains où la suite des créations artistiques se déroulait avec une simplicité et une régularité qui font penser à celles des phénomènes naturels, le rôle des individus, de leur tempérament, de leur génie s'est accusé de plus en plus vigoureusement, et cela dès la Renaissance, jusqu'à devenir presque prépondérant au XIXe siècle. En outre, les individualités de même nature ou de formation commune se groupent de plus en plus volontiers, et avec une conscience plus nette de leurs volontés et de leurs buts, en associations plus ou moins cohérentes et actives. Enfin la direction des écoles comme des individus est de plus en plus réglée non pas seulement par l'instinct, par la tradition ou l'éducation, mais par un ensemble d'idées préconçues, de principes abstraits, constituant une théorie ; là encore, c'est jusqu'à la Renaissance qu'il faudrait remonter pour trouver le point de départ de cette façon de régir l'art par l'idée et par la doctrine; et la tendance s'accuse de plus en plus : jamais on n'a tant raisonné sur l'art, proclamé des dogmes et décrété des principes qu'au XIXe siècle. C'est là aussi, sans doute, — la divergence des vues théoriques aggravant celle des tempéraments ou des méthodes d'éducation, — une des causes des transformations rapides et des aspects multiples, allant jusqu'à l'incohérence, de l'art du XIXe siècle ; le mouvement, d'ailleurs, loin de s'arrêter, pour reprendre la majestueuse unité d'antan, n'a fait que s'accentuer de notre temps sous l'action d'une sorte de vent de liberté et d'un effort de recherches ardentes, généreuses et quelque peu inquiètes.

Le début du XIXe siècle nous présente à peu près partout le triomphe — confirmant et aggravant l'œuvre de la Renaissance — des principes et des modèles empruntés à cet héritage gréco-romain que nous avons rencontré au début de ces études comme la matière inerte que devaient vivifier idées et sentiments nouveaux, apports féconds des races jeunes, joints aux lointaines traditions orientales. Il en était resté quelque chose dans l'art du moyen âge : de brusques lueurs permettent de l'apercevoir. Le XVe siècle italien, le XVIe siècle français lui demandent passionnément des leçons et des modèles; le XVIIe siècle en tire une doctrine classique, et le XVIIIe, tout en paraissant le rejeter et en faire fi, en maintient le culte officiel jusqu'à la résurrection effective que nous avons dite.

Au cours même du XIXe siècle, malgré l'effort d'affranchissement que marque le romantisme, certaines formes d'art en resteront plus ou moins imprégnées, et un néo-classicisme apparaîtra de temps à autre,

plus ou moins factice ou superficiel, il est vrai. La libération complète du naturalisme et de l'impressionnisme vis-à-vis du modèle gréco-romain n'empêchera pas l'obsession scolaire, qui continuera de s'exercer, dans les milieux officiels notamment, sous la forme académique, ni le sentiment profond qui reparaîtra, même dans l'art le plus libre et le plus indépendant, dans celui d'un Puvis de Chavannes à la fin du XIXe siècle, ou dans celui des jeunes peintres du XXe siècle qui rêvent du rétablissement d'un « nouvel ordre classique » et, à travers Poussin, cherchent peut-être sans s'en douter l'harmonie du génie grec. De même, lorsque, fatigués des redites et du banal classicisme du XIXe siècle, certains de nos architectes chercheront à retrouver un peu d'invention créatrice, ils se lanceront d'abord dans un naturisme fantaisiste, mais pour revenir peu après à un mode d'expression plus sage, où les tendances rationalistes des maîtres du XIXe siècle s'uniront au sentiment d'un classique épuré de ses scories et revenu au rythme simple et un peu lourd des époques primitives.

Tel est le drame qui se joue, depuis le XIe jusqu'au XXe siècle, entre la tradition antique et l'esprit d'invention, qu'il soit gothique ou moderne : le XIXe siècle va nous en présenter quelques-uns des épisodes les plus sensationnels.

Il va sans dire que les problèmes que posera devant nous cet art complexe et multiple du XIXe siècle sont de plus en plus délicats à résoudre, que la vision claire des événements et le jugement équitable des œuvres et des hommes nous sont parfois rendus malaisés par leur proximité même. Il se trouve cependant qu'assez rapidement, comme l'écrivait Paul Mantz à propos de l'Exposition de 1889, « le temps, ce grand pacificateur, réconcilie, sinon les doctrines qui restent irréductibles, du moins les œuvres », et que la vertu toute moderne de la tolérance est rendue facile par le bénéfice de l'âge.

Mais le véritable esprit historique, qui a permis à nos collaborateurs de juger avec sérénité et sûreté de l'art du passé, ne peut-il nous aider encore ici à traiter avec sang-froid et impartialité de l'art d'hier et même de l'art d'aujourd'hui? Nous nous y efforcerons en tout cas, et, si l'avenir récuse quelques-uns de nos jugements, il ne pourra nous accuser de n'avoir pas poursuivi jusqu'au bout une « œuvre de bonne foi ».

Septembre 1925.

PAUL VITRY.

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE EN FRANCE DE 1789 A 1850[1]

I. — L'ÉCOLE CLASSIQUE (1789-1825)

Les publications archéologiques, les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, la création des musées romains, les théories esthétiques, les voyages en Italie avaient, dès 1765, répandu le goût de l'antiquité et transformé l'architecture; mais les édifices bâtis par les Peyre, les De Wailly, les Mique, les Gondoin, les Chalgrin, les Belanger conservaient bien des caractères de l'art aimable et commode du XVIIIe siècle. A la veille de la Révolution, amateurs et architectes voulurent ressusciter une antiquité plus sévère. Les événements politiques, l'enseignement donné par des professeurs réputés allaient favoriser la réalisation de ce désir, mais aussi provoquer une réaction dont les effets seront évidents après 1825.

1. LES CONDITIONS GÉNÉRALES

La Révolution et l'architecture. — Le gouvernement révolutionnaire supprima l'Académie d'architecture et l'Académie de France à Rome. L'Académie d'architecture avait un double rôle : elle maintenait et elle dispensait la doctrine. Si quelques-uns de ses membres, comme Brongniart et Ledoux, s'étaient de bonne heure laissé attirer par la mode du dorique sans base ou par un symbolisme gigantesque, l'Académie était en général hostile aux excès des novateurs; elle protestait contre « le style lourd, froid et monotone », contre les com-

1. Par M. Louis Hautecœur.

positions « d'une exécution impossible » (1787) : elle rappelait les pensionnaires de l'Académie de Rome au respect des « convenances, des mœurs, du climat » et leur imposait des études propres à modérer les fantaisies de leur imagination.

Les adversaires de l'Académie, les amis de David, accusaient cette corporation d'être attachée à ses privilèges et de professer une doctrine « insuffisamment épurée ». Quatremère de Quincy, apôtre d'un « winckelmannisme » radical, ne cachait pas son désir d'affranchir les élèves d'une tradition corrompue. Comme l'Académie de peinture et sculpture, leur aînée, l'Académie d'architecture et l'Académie de France à Rome furent condamnées à mort, tels de simples ci-devant. Les jeunes artistes se laissèrent alors séduire par le rigorisme d'une doctrine architecturale qui leur semblait avoir la grandeur et la sévérité de l'idéal républicain.

Le Conseil des bâtiments civils remplaça l'Académie comme corps consultatif; ses membres devinrent de véritables fonctionnaires au service de la Direction des bâtiments. Celle-ci, quoi qu'on en ait dit, s'efforça de conserver les monuments de notre pays, mais les soucis de la guerre, les troubles intérieurs, la situation économique lui interdirent les grandes entreprises. « L'architecture a plus souffert de la Révolution que les autres arts, écrira l'auteur du *Rapport sur les Beaux-Arts* de 1880.... L'Art ne se montra d'une manière honorable que dans les fêtes publiques.... La plupart ont été remarquables par les belles dispositions des architectes. » Comme ces « fabriques » de bois et de toile élevées lors de la fête de la Fédération ou des cérémonies civiques étaient peu coûteuses, les architectes pouvaient contenter leur manie du colossal et contractaient des habitudes dont ils ne sauront plus se défaire.

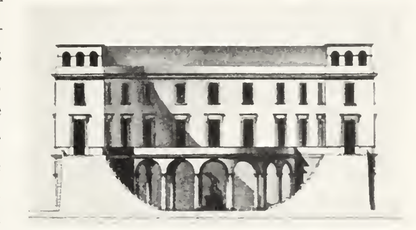
La salle des Cinq-Cents au Palais-Bourbon, celle de la Convention aux Tuileries et les exèdres dans le jardin de ce palais, telles sont les seules créations de ce régime. Du moins la Convention organisa des concours : Durand et Thibaut, Vignon, Détournelle projetèrent des temples décadaires, des prisons, des hôtels de ville, des tribunaux de paix et, dans ces projets jamais exécutés, laissaient libre une imagination soucieuse d'exprimer par la grandeur et la pureté de leur architecture la grandeur et la pureté de leur civisme.

Faute de pouvoir transporter à Paris la colonne Trajane, le Directoire à son tour invita les architectes à composer un monument commémoratif pour la place des Victoires. Sur des feuilles immenses les artistes tentèrent de réaliser des rêves plus grandioses encore.

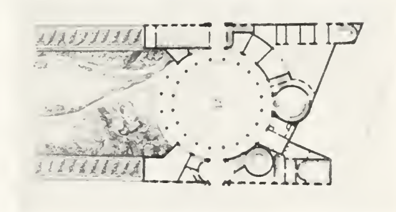
Du moins continuèrent-ils, de 1789 à 1797, de construire quelques maisons particulières. La vente des biens nationaux et l'agiotage avaient permis l'apparition de fortunes nouvelles. Krafft et Ransonnette nous

ont, dans leurs recueils, conservé le souvenir de ces demeures. C'est le moment où le banquier Récamier fait transformer par Berthault une maison que sa femme rendit célèbre ; c'est le temps où s'édifient de grandes maisons à loyer, comme celle de la Cour Batave.

Napoléon et l'architecture. — Dès le Consulat on constate une activité nouvelle. Bonaparte n'aimait guère les architectes ; il leur reprochait de ruiner leurs clients et préférait à ces idéologues du bâtiment les pratiques ingénieurs. Toutefois, après le sacre, il changea d'opinion et, pour des raisons politiques et sociales, protégea l'architecture. Comme Louis XIV, il jugea qu'elle rendrait sensible la gloire de son règne ; il ordonna de grandes entreprises pour empêcher le chômage et le mécontentement populaire. Le budget des bâtiments atteignit cinq millions deux cent mille francs en 1810. De 1804 à 1815, les palais impériaux et les bâtiments de la couronne coûtèrent soixante-deux millions, les travaux de Paris, cent deux millions. Ces chiffres étaient d'autant plus forts que beaucoup d'édifices, grâce aux habiles combinaisons financières de Napoléon, ne figurèrent pas sur les comptes du Trésor ou de la cassette.



Élévation, d'après Krafft et Ransonnette.



Plan, d'après Krafft et Ransonnette.

Fig. 1. — Maison de Beaumarchais, par Le Moine le Jeune.

L'empereur estimait que les monuments devaient participer à la grandeur qu'ils étaient chargés de signifier. Habitué aux parades militaires, il jugeait que la régularité des lignes et la symétrie des masses étaient les attributs de la beauté. Il se résignait à loger en des palais incommodes, pourvu qu'ils fussent nobles. Cette grandeur, cette régularité, cette noblesse, il croyait, ainsi que ses contemporains, qu'elles se trouvaient seulement dans l'antiquité. Il exerça sur les architectes une influence réelle : au milieu de ses campagnes il songeait aux monuments, choisissait des projets, envoyait des ordres. Il centralisa l'administration des Beaux-Arts et soumit la

Direction et le Conseil des bâtiments civils au ministre de l'Intérieur, puis au ministre de l'Instruction publique.

Il rétablit la place de premier architecte (1807) et la confia à Fontaine. Cet artiste fut, avec son ami Percier, le véritable conseiller technique de l'empereur. Né en 1762, Fontaine avait connu Charles Percier dans l'atelier de leur maître Peyre le Jeune : ensemble ils avaient parcouru l'Italie de 1785 à 1791, rapportant de leurs voyages de nombreux dessins et aquarelles d'après les ruines antiques et les villas de la Renaissance. Il faut avoir étudié leurs portefeuilles à la Bibliothèque de l'Institut pour comprendre la richesse du vocabulaire dont ils allaient user. A leur retour, ils dessinèrent des décors pour l'Opéra, des meubles pour les ébénistes, des ornements pour les architectes. Remarqués par Joséphine, ils furent appelés à la Malmaison. Depuis ce moment, Napoléon les employa, sans jamais, comme le prouvent les *Mémoires* de Fontaine, leur accorder une autorité personnelle.

Percier et Fontaine restaurèrent les palais impériaux et les châteaux, dotèrent les Tuileries d'une chapelle et d'un escalier nouveau (1806), d'une salle pour le Conseil d'État, d'un théâtre, d'appartements, construisirent au Louvre le grand escalier détruit cinquante ans plus tard, achevèrent la cour intérieure, agrandirent à Compiègne les salles de réception, aménagèrent une salle de bal, une chapelle, des appartements, remirent Saint-Cloud en état, préparèrent les plans d'un palais pour le roi de Rome, qui devait être élevé à Lyon, puis à Chaillot, projetèrent sur le Champ de Mars et au Gros-Caillou tout un quartier réservé aux Archives, à l'Université, fournirent des dessins pour les palais de Rome, Naples, Laeken, Bruhl, pour toutes les résidences des Napoléonides.

La Révolution n'avait pu élever les monuments commémoratifs qu'elle avait rêvés : le Consulat et l'Empire héritèrent de ses plans. Si les colonnes départementales, dont en l'an VIII les trois consuls ordonnèrent l'érection, demeurèrent à l'état de projets, elles servirent de prototypes à la colonne Vendôme qui, après bien des discussions, fut en 1806 dessinée par Lepère et Gondoin. Cette année-là fut vraiment celle des grandes entreprises. C'est alors que Napoléon prescrivit de construire deux arcs de triomphe : l'un, celui du Carrousel, fut l'œuvre charmante de Percier et Fontaine, l'autre, celui de l'Étoile, fut commencé en 1808 par Raymond et Chalgrin et achevé seulement trente ans plus tard. La Madeleine, entreprise en 1757, semblait une ruine. On avait proposé de l'affecter à l'Assemblée législative, au Tribunal de Commerce, à la Bourse, à la Bibliothèque Nationale, etc. Le décret de Posen (1806) décida qu'elle deviendrait « un monument dédié à la Grande Armée », et, malgré le résultat d'un concours, Napoléon chargea Vignon de l'édifier.

Les architectes des monuments civils ne montrèrent pas une moindre activité : Blève et Beaumont aménagent au Palais-Royal la salle du Tribunat (1801) : Chalgrin, depuis l'an III, transforme le Luxembourg, et, après le 18 Brumaire, y installe le Sénat. Poyet, en 1808, élève devant le Corps législatif son péristyle à l'antique.

Napoléon n'oublie pas les édifices d'utilité publique : en 1808 Brongniart construit la Bourse, Bralle, « ingénieur hydraulique », reçoit la commande de dix fontaines, rue de Sèvres, au Gros-Caillou, place du



Phot. Neurdein.

Fig. 2. — Église de la Madeleine, à Paris, par Vignon.

Châtelet, etc.... Après avoir discuté plusieurs projets, Napoléon décide lui-même en 1808 que sur la place de la Bastille une fontaine « représentera un éléphant à la manière des anciens ». L'empereur fait bâtir des marchés, percer des rues, — rues de Rivoli, de Castiglione, de la Paix, des Pyramides, — lancer des ponts, — ponts Saint-Louis, des Arts, d'Austerlitz, d'Iéna.

Les particuliers l'imitent. La paix d'Amiens a ramené la prospérité, partout des chantiers s'ouvrent ; les entrepreneurs ne trouvent plus assez d'ouvriers. Dans les campagnes les nouveaux nobles, les hauts fonctionnaires, les bourgeois enrichis font élever des châteaux et aménager des parcs à l'anglaise.

La Restauration. — Si de nombreuses maisons à loyer furent bâties sous la Restauration, si la Ville de Paris fit construire des théâtres, des églises (Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Vincent-de-Paul), des établissements d'enseignement, des édifices d'utilité publique, si les villes de province voulurent avoir leur Hôtel de Ville, leur tribunal, leur abattoir dans le style classique à la mode et confièrent la direction des travaux à l'architecte départemental, Pagot dans le Loiret, Penchaud dans les Bouches-du-Rhône, Dalgabio dans la Loire, Ledru dans le Puy-de-Dôme, etc., Louis XVIII et Charles X ne furent pas des princes bâtisseurs.

Louis XVIII se contenta de faire achever par Dufour, dans le style Gabriel, le château de Versailles, siège de la Monarchie légitime, et dresser par Fontaine, pour apaiser les mânes de Louis XVI, la Chapelle expiatoire. Il fait continuer la Madeleine par Vignon, mais pour la rendre au culte, l'arc de l'Étoile par Huyot, mais pour le consacrer à la gloire militaire du duc d'Angoulême. Il s'agit d'offusquer à bon marché les souvenirs de l'Empire par les splendeurs de la Monarchie. Et pourtant c'est Charles X qui fait détruire au Louvre les appartements de Louis XIV et aménager par Percier et Fontaine le musée qui porte son nom.

La Révolution, l'Empire, la Restauration avaient donc également favorisé une architecture officielle, qu'elle fût civique ou dynastique, occasionnelle ou durable, dont la grandeur et la noblesse semblaient être les caractères obligatoires.

La doctrine. — Les architectes qui exercèrent une influence de 1790 à 1825 s'étaient formés sous le règne de Louis XVI; ils avaient lu les traités du Père Laugier, de J.-Fr. Blondel, de Milizia, de Winckelmann, de Peyre et, comme eux, avaient cru trouver dans l'antiquité gréco-romaine ou chez Palladio la source de toute beauté. Les ouvrages publiés sous la Révolution et l'Empire par Quatremère de Quincy, Legrand, Pommereul, Guillaumot, Le Brun ne firent qu'affermir et développer cette doctrine.

Il existe une Beauté en soi, éternelle, universelle. Les peintres et les sculpteurs peuvent dans la nature en découvrir les caractères épars; les architectes n'ont pas cette ressource : « L'architecture est de tous les arts celui où la beauté est le plus idéale » (Guillaumot). La beauté architecturale a pour origine l'adaptation des parties à leur objet et leur adaptation entre elles : le fronton est formé par les rampants du toit et sert à l'écoulement des eaux, il ne saurait donc être brisé; la colonne est un membre portant, elle ne doit pas être adossée ; un théâtre est fait pour les spectateurs, il doit par sa forme permettre à tous de voir la scène. Entre les éléments divers il y a des rapports nécessaires : « La beauté

n'est que la proportion », écrit Ledoux. Le vieux François Blondel et les architectes classiques l'avaient déjà dit, mais ils n'avaient pas tiré de ces principes des conséquences aussi absolues.

En vertu de cette doctrine le XVIIIe siècle français, le baroque italien, le gothique se trouvent condamnés. L'antiquité est donnée comme le modèle éminent. Mais depuis cinquante ans l'antiquité n'est pas seulement la romaine : elle est aussi la grecque révélée à Paestum, en Sicile, à Athènes, en Asie Mineure; elle est l'égyptienne, connue par les voyageurs, par l'expédition de Bonaparte. Aussi, par delà Rome, remon-



Phot. Neurdein.

FIG. 3. — Arc de Triomphe de l'Étoile, à Paris, par Chalgrin.

tera-t-on aux sources plus pures de l'art. On interdira l'union illogique de l'arcade et de la colonne, la superposition des ordres, qu'on observait au Colisée ou au théâtre de Marcellus; on n'admettra plus que le péristyle.

Toutefois ces architectes ont trop longtemps vu les ruines romaines à travers Piranèse, admiré les voûtes énormes des Thermes de Caracalla ou de la basilique de Constantin, mesuré l'ampleur du Colisée, pour oublier Rome et ne pas croire que l'antiquité avait été éprise du colossal. Quatremère de Quincy ne cessera de recommander la grandeur : « La grandeur physique est une des principales causes de la valeur et de l'effet en architecture ». La grandeur doit être non seulement réelle, mais encore apparente. C'est pourquoi les formes sont volontairement

pesantes, les murs nus, la décoration réduite, le bas-relief incisé plutôt que modelé, la ronde-bosse quasi proscrite, jusqu'au jour où Quatremère découvrira les marbres d'Elgin et reconnaîtra que les frontons grecs abritaient de véritables statues.

Cette doctrine ne fut pas toujours cohérente. Les théoriciens se contredisaient dans leurs propres livres. Et puis il y eut des hérétiques. La révélation des architectures grecque et égyptienne avait prouvé que leur canon n'était pas celui de la romaine. De même que l'étude des mœurs et des croyances orientales avait inspiré aux philosophes l'idée de la relativité des lois et des religions, l'observation des monuments divers apprit que l'architecture est le résultat de conditions locales et temporaires. Percier et Fontaine le reconnurent et le proclamèrent dans leurs ouvrages avec une force qui montre leur indépendance. Dès lors, si l'art est relatif, il n'est plus une sorte de mathématique universelle ; il naît du goût collectif ou individuel ; il est le résultat non de la raison théorique, mais de la raison pratique qui se conforme aux mœurs et aux climats. Aussi Percier et Fontaine condamnent-ils les toits en terrasse, les pastiches de Paestum, et n'hésitent-ils pas à écrire que le goût de l'antiquité est une simple mode. La beauté, comme l'avait enseigné Claude Perrault, ne serait-elle donc que le résultat de nos habitudes ?

Percier et Fontaine écrivent qu'il faut profiter des découvertes de la science et des ressources nouvelles de l'industrie, étudier les œuvres du passé non pour les imiter, mais pour en tirer des leçons utiles. L'antiquité, disent-ils, ne saurait fournir de modèle à l'architecture civile de nos jours : « les beautés et les perfections d'ouvrages du xve siècle sont plus que celles des édifices grecs et romains applicables à nos usages ». Ils s'inspirent donc de la Renaissance florentine, s'intéressent à Fontainebleau et opposent au rigorisme de leurs collègues antiquisants le libéralisme de leurs ouvrages.

De nouveaux adversaires surgissent d'autre part pour battre en brèche la doctrine classique. Les architectes de l'école, écrivent ceux-ci, composent non pas des monuments, mais des façades, qui ne correspondent pas à la distribution intérieure et aux nécessités de la vie et qui sont faites de centons plaqués sans logique. L'architecture, au contraire, est avant tout construction. Le représentant le plus décidé de cette théorie est Durand, qui fut professeur non pas dans une école d'art, mais à l'École polytechnique, et dont les leçons seront au xixe siècle les véritables bases de la doctrine rationaliste. Pour lui, le but de l'architecture est l'utilité, et non pas la beauté. Un monument doit être symétrique, régulier et simple, uniquement parce qu'il coûtera moins cher qu'un monument asymétrique, irrégulier et compliqué. A quoi bon tous ces ordres qui

PERCIER ET FONTAINE. — L'ARC DE TRIOMPHE DU CARROUSEL (1807)

ne sont même pas, comme le soutiennent les classiques, une survivance des poteaux primitifs? La vraie beauté « naît des dispositions heureuses ». L'éducation ne consistera pas à fournir à la mémoire de l'architecte le plus grand nombre possible de formes tirées de l'antiquité ou de la Renaissance, mais à lui inculquer les principes les plus rationnels.

Ainsi s'opposaient les écoles : pour les classiques, l'antiquité avait établi la formule éternelle de la beauté ; pour Percier et Fontaine, l'étude de la Renaissance convenait à leur époque ; pour les constructeurs rationalistes, la beauté est le résultat d'une distribution et d'une construction logiques.

L'ENSEIGNEMENT. — Ce sont là les doctrines qui furent communément enseignées aux élèves. La disparition de l'Académie d'architecture n'avait pas entraîné celle de l'école qui y était annexée et qui devint l'École spéciale d'architecture et plus tard la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts. Les élèves y furent soumis aux professeurs, au jury d'architecture, à l'Institut, mais subirent aussi très fortement l'influence des maîtres dont ils fréquentaient les ateliers.



Phot Neurdein.

Fig. 4. — Arc de Triomphe de Marseille, par Penchaud.

Les professeurs de l'École spéciale, c'était David Leroy, qui, annonçait son programme, « s'appliquerait à bien faire connaître le genre d'architecture mâle qu'il avait longtemps admirée dans la Grèce et dont les Athéniens firent un si grand usage pendant les siècles où ils s'honoraient d'être un peuple libre ». C'était Dufourny, l'auteur de la Giulia de Palerme, cette école botanique dorique, qui « analysait les monuments vus par le professeur en Sicile et les moulages d'ornements d'après l'antique recueillis par lui ». L'un et l'autre apprenaient en somme aux élèves les proportions du « dorique sans base ». Rondelet, au contraire, soutenait une doctrine analogue à celle de Durand ; auteur d'un traité sur l'art de bâtir, il était hostile à la décoration et aux

ordres. A. Vaudoyer, plus éclectique, cherchait à concilier les deux théories.

Le jury d'architecture né après la disparition de l'Académie jugeait les concours d'émulation, mais perdit vite toute autorité. L'Institut, à peine créé, prît l'école sous sa surveillance. Il comprit, sous la Révolution et l'Empire, Gondoin, Peyre, Raymond, Paris, De Wailly, Boulée, Chalgrin, Heurtier, Dufourny, c'est-à-dire des partisans de la doctrine classique, des amis de Quatremère de Quincy, cet ancien sculpteur qui devint le pontife de la doctrine et prétendit, durant plus de trente ans, régenter les arts. A partir de 1804, l'école fut installée au collège des Quatre-Nations, à côté de l'Institut, qui, en l'an X, reçut le droit de présenter les candidats aux postes de professeur, qui jugeait les concours de Rome et désignait les pensionnaires (loi du 15 germinal an IV). Enfin, ses membres étaient presque tous chefs d'atelier, et leurs élèves avaient intérêt à imiter leur manière pour obtenir leur appui.

Alors même que ces maîtres donnaient des sujets de concours inspirés des nécessités du moment, — une bourse, un palais de la Légion d'honneur, un conservatoire, une école des Beaux-Arts, — les élèves s'abandonnaient au goût régnant du colossal. Dans tous les projets publiés par Vaudoyer et Baltard, ce ne sont que colonnades énormes, portiques sans fin, coupoles et demi-coupoles. Une bourse maritime, c'est un temple dorique (1798), un cimetière, c'est une formidable pyramide de Cestius (1799), une foire, c'est une succession de temples. Jamais l'influence de la doctrine et de l'école ne fut plus grande.

Cependant, après 1811, on note un léger changement. Il est, comme l'a bien vu M. Benoît, le résultat de l'élection de Percier et de Fontaine à l'Institut. Les deux amis font réformer le règlement de l'Académie de Rome : la durée du séjour fut réduite, pour les architectes, de cinq à quatre ans, et les pensionnaires obtinrent le droit de « relever les plus beaux monuments modernes ». S'ils n'en usèrent pas, leurs camarades, dans les concours, commencèrent à s'inspirer de la Renaissance et renoncèrent à la pesante majesté des temples doriques.

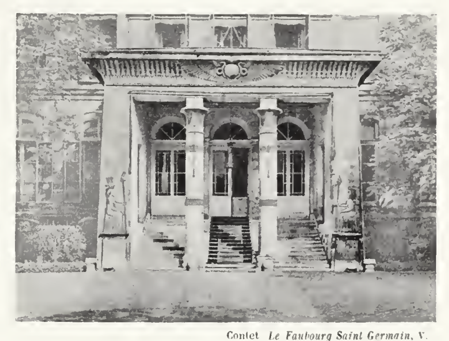
2. LE STYLE ARCHITECTURAL

L'imitation de l'antiquité et de la Renaissance. — Comment des élèves ainsi formés n'eussent-ils pas imité l'antiquité ou la Renaissance? Au cours de leurs études ou de leurs voyages, ils ne songeront qu'à dessiner ou à relever les édifices grecs, romains, égyptiens, florentins, et, le jour où ils seront chargés d'élever un édifice, ils combineront ces éléments empruntés. Suivant leurs préférences individuelles, ils emploie-

ront les uns plutôt que les autres, mais l'origine n'en sera pas différente.

L'Égypte, depuis trente ans et plus, fournissait des sphinx, des obélisques, des hiéroglyphes. Les architectes imitent la simplicité des édifices pharaoniques, les grands murs sans ouverture, les pylônes massifs, les corniches à gorge arrondie. Ils élèvent des fabriques dans les parcs, tel Dubois qui, à Soisy-sous-Étioles, surmonte une glacière d'une salle de danse à l'égyptienne, employent, comme Thibaut, des chapiteaux hathoriques, décorent les maisons de têtes ornées du pschent, dessinent, comme Bralle, la fontaine égyptienne de la rue de Sèvres, ou dressent, comme le fit Eugène de Beauharnais devant son hôtel, un péristyle égyptien.

Le dorique sans base de Paestum, qui avait eu tant de succès entre 1780 et 1800, paraît encore sous l'Empire, mais on commence à se lasser de sa massivité et de ses adaptations irrationnelles. La grâce de l'ionique plaît aux décorateurs. L'ordre corinthien est le plus usité par tradition et par goût de la richesse.



Contet *Le Faubourg Saint Germain*, V.

Fig. 5. — Le péristyle égyptien de l'Hôtel de Beauharnais, rue de Lille, à Paris.

Les péristyles, employés, dès 1768-1770, par Mique ou Chalgrin, sont toujours en honneur, mais ils ne précèdent plus des édifices XVIIIe siècle ; on imite directement les temples antiques. Que Vignon projette un tribunal de paix pour diverses communes de la République, ou dessine la façade de la Madeleine, que Poyet construise un avant-corps au Palais-Bourbon, que Brongniart élève la Bourse, dessine un théâtre Napoléon ou une église, que Dubut imagine une « maison isolée destinée à loger une petite famille », c'est toujours un temple qu'ils conçoivent. Lors même que leur édifice n'est pas un simple pastiche de l'antiquité, il n'en conserve pas moins un péristyle, qui est situé au centre ou sur les côtés, posé à ras de terre, sur un podium ou au sommet d'un vaste escalier.

Ces péristyles sont couronnés d'un fronton qui est toujours triangulaire. Les frontons cintrés, chers au XVIIe et au XVIIIe siècles, sont proscrits comme impurs. Très souvent la corniche horizontale, qui souligne le fronton, disparaît. Les rationalistes la jugeaient inutile : les corniches rampantes ne suffisent-elles pas à protéger le mur?

C'est de Rome que viennent les éléments les plus nombreux. L'arcade était fréquente en France, depuis la Renaissance, mais elle reposait sur des pieds-droits. David, dans son *Serment des Horaces*, l'avait appuyée sur des colonnes, ce qui avait provoqué une polémique, mais aussi des imitations. Les architectes se refusèrent toutefois à retenir la poussée des arcs par des tirants de fer, suivant la mode italienne ; aussi durent-ils accentuer la massivité des éléments.



D'après Legrand et Landon
FIG. 6. — Théâtre des Variétés, à Paris, par Cellerier.

Les arcs apparaissent fréquemment sous la forme d'arcs de décharge au-dessus d'un entablement soutenu par des colonnes, au centre d'un fronton, dans le plein d'un mur. Comme les Romains avaient employé pour cet usage des *mattoni*, de larges briques, les architectes français décrivirent deux arcs concentriques de briques ordinaires ou un arc en claveaux de pierre. Parfois l'arc s'amplifie et évoque le souvenir de la basilique de Constantin : le rapprochement s'impose d'autant plus que ces grands arcs sont le plus souvent groupés par trois. Dans ce cas leur tympan est occupé soit par des motifs décoratifs sculptés ou peints, soit par de larges baies.



D'après Landon, *Annales du Musée*.
FIG. 7. — Théâtre Feydeau, à Paris, par Molinos et Legrand.

Les Thermes ont fourni leurs colonnes adossées sur stylobates, qui, proscrites par les théoriciens comme illogiques, se trouvent cependant à l'intérieur de plusieurs édifices, surtout à la fin de cette période. Les architectes leur ont rarement imposé, à la manière romaine, la charge de voûtes d'arêtes. Ils ne comprennent pas le rôle constructif joué par la colonne au Colisée, par exemple, où elle sert de contrefort ; ils ne voient en elle qu'un élément décoratif.

La coupole du Panthéon est en honneur depuis 1770 environ. Éclairée par un oculus central, elle permettait d'établir à l'intérieur d'une maison sur plan cruciforme ou rectangulaire un salon, une salle à manger sans fenêtres. La mode se maintint au début du XIXe siècle. Quelques architectes remplacèrent la pièce centrale par un atrium à ciel ouvert et imitèrent la maison antique, en dépit de notre climat.

Rome fut pour les architectes une mine généreuse de motifs ornementaux : trophées, Victoires, cornes d'abondance, griffons, guirlandes, rinceaux, stucs, arabesques, claires-voies découpées dans le marbre. L'antiquité inspira même à quelques architectes l'idée d'aménagements pratiques : Fontaine et Percier, à la chapelle des Tuileries, construisirent un calorifère sur le modèle des hypocaustes.



Phot Champagne.

FIG. 8. Église Notre-Dame-de-Lorette, à Paris, par H. Le Bas.

A la basse époque romaine les architectes empruntèrent le type de la basilique chrétienne qui avait déjà servi de modèle à Chalgrin à Saint-Philippe-du-Roule. Précédée d'un péristyle à fronton, parfois flanquée de deux tours, divisée en trois nefs, elle apparaît à nouveau dans les concours au début du XIXe siècle; ce sont des basiliques, Saint-Vincent de Mâcon, par Guy de Gisors en 1810, Saint-Remi (Bouches-du-Rhône), par Penchaud en 1820, Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, par Godde en 1823, et Notre-Dame-de-Lorette, par Hippolyte Le Bas, et Saint-Vincent-de-Paul, par Lepère et Hittorf; ce sont également des basiliques, les temples protestants, comme celui de Marseille, par Penchaud (1826), ou les synagogues, comme celle de la rue Notre-Dame-de-Nazareth, par Sandrié.

L'Italie de la Renaissance ne fut pas moins étudiée. Plusieurs des formes qu'elle avait imaginées étaient d'ailleurs employées en France depuis le XVIe siècle, tels les fenêtres et les portes avec entablements et frontons, les attiques avec mezzanine, les soubassements à arcades et à refends, les grotesques, etc. Les ordres superposés, condamnés comme illogiques vers 1760 et remplacés par l'ordre colossal, reparaissent aussi dans les projets et les édifices dus aux élèves de Percier et Fontaine. Les loggie s'ouvrent dans les façades et servent de dégage-

ments de galeries de plaisance ou de simple ornement. Les terrasses couronnent les maisons particulières et supportent des pergole. Sur les toits de tuiles s'élève un belvédère qui éclaire l'escalier central ou l'oculus de la coupole. En souvenir des villas italiennes bâties à flanc de coteau, beaucoup de maisons se dressent sur des soubassements, superfétatoires dans la rue Poissonnière.

Palladio reste le maître le plus admiré. Nous reconnaissons la coupole de la Rotonde, les vastes communs, les galeries, les arcades reposant sur deux colonnes centrales reliées par un linteau à des colonnes latérales, le toit en carène de la basilique de Vicence, qui couvre les maisons de la rue de Rivoli.

D'après Krafft et Ransonnette.
Fig. 9. — Maison Le Beau, rue Saint-Lazare, par Moitte (1801).

C'est enfin d'Italie que vient le goût pour les effets d'eau. Les concours prévoient des édifices « percés de manière à procurer des points de vue sur des cascades agréables » (1812) Normand publie son recueil des plans « arrangés pour y mesnager le jeu des eaux et en former décoration », et Gondoin veut, près de Melun, se construire une villa avec terrasses et cascatelles, comme s'il eût été à Tivoli.

La Renaissance française est moins connue : Baltard essaye de rivaliser avec Piranèse dans ses planches du Louvre, d'Écouen ; Percier et Fontaine relèvent scrupuleusement les décorations intérieures de Fontainebleau. Le gothique lui-même fournit quelques éléments : depuis une quarantaine d'années les troubadours soupiraient dans les romans et les opéras-comiques aux pieds de leurs « gentes demoizelles » ; les jardins s'ornaient de kiosques gothiques, de châteaux forts en ruines. Lorsqu'il fallut restaurer les édifices du moyen âge, les architectes s'efforcèrent de mieux imiter les parties anciennes. Legrand, en son *Essai sur l'histoire générale de l'architecture*, Durand, en son *Parallèle*, font une place aux monuments gothiques. Les créneaux, les bretèches, les échauguettes viennent donner aux prisons, aux portes de villes, un aspect redoutable. Quelques maisons, quelques théâtres reçoivent une décoration gothique : arcs en tiers-point, colonnettes élancées, crochets, fleurons. Dubut, dans son *Architecture civile* (planche III), donne l'élévation d'une maison qui

peut au gré du client être ornée d'une façade gothique ou bien d'une façade à l'italienne.

Ainsi Égypte, Grèce, Rome antique et chrétienne, France de la Renaissance et du moyen âge offraient des éléments divers.

Toutefois, les conditions économiques, les nécessités du climat, les matériaux nouveaux imposèrent aux architectes quelques recherches personnelles. Paris se peuplait ; les villas à l'italienne convenaient à la campagne ou aux quartiers riches. Pour loger la petite bourgeoisie il fallait construire des maisons à loyer. Les architectes tentèrent bien d'y répéter



Fig. 10. — Chapelle expiatoire, à Paris, par Fontaine.

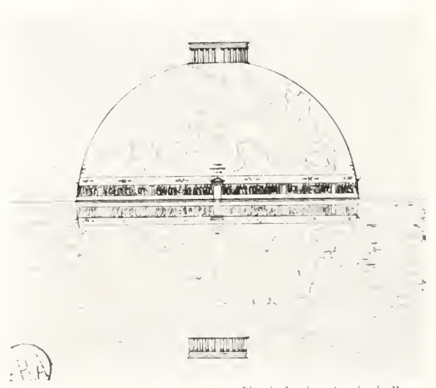
leurs formules : colonnades, ordres, fenêtres à entablement ; mais la hauteur des maisons, les économies à réaliser les ramenaient à la simplicité. Les édifices d'utilité publique devaient être pratiques ; on construisit alors beaucoup de marchés, d'abattoirs, auxquels ne convenaient pas les ornements somptueux de la Rome impériale.

Enfin le fer commence à être employé. Dès l'époque révolutionnaire Renard exécute un comble métallique pour le Salon carré du Louvre. Davy de Chavigné préconise ces matériaux pour les ponts. Ses idées sont adoptées lors de la construction du pont des Arts. Belanger, l'aimable décorateur cher aux « nymphes », substitue une ferme métallique à la ferme en bois de la Halle aux blés. La fonte remplace devant les fenêtres les balustres de pierre ou le fer forgé, et le Creusot coule les lions de l'Institut ou des fontaines à vasques.

Tel était le vocabulaire. Quelle était la syntaxe?

Les caractères généraux. — Il semble au premier abord que tous les architectes emploient les mêmes mots, les mêmes formes; fait de centons, cet art paraît artificiel et monotone. Lorsque Brongniart dessine le même temple indistinctement pour une bourse, un théâtre, une église, lorsque Normand, du San Giorgio de Palladio, fait une église, une maison, un palais de justice, on comprend l'erreur fondamentale de cette époque.

L'architecte ne s'efforce pas d'adapter son édifice au programme, mais impose à l'édifice un type décoratif arbitrairement choisi. Il se laisse aller aux fantaisies de son imagination. Le goût du colossal, apparu vers 1770-1775, n'a pas disparu. L'exaltation du sentiment, l'exemple de Piranèse, l'étude du Colisée ou des Thermes de Caracalla, l'admiration pour les grandes villas de Palladio, la préparation des fêtes et de leurs édifices provisoires, l'influence des concours aux vastes sujets, l'habitude de la rhétorique, de la déclamation, de l'hyperbole, la griserie produite par les spectacles révolutionnaires où les foules jouaient le premier rôle, l'orgueil d'une épopée qui se mesurait à l'échelle de l'Europe, la conception de l'empereur qui confondait l'énormité et la beauté, tout cela donna aux architectes le désir d'élever des temples plus vastes que ceux de l'Égypte, de la Grèce ou de Rome et de construire des monuments capables d'éterniser le souvenir de la Révolution et de l'Empire.



D'après Landon. *Annales du Musée.*
Fig. 11. — Projet d'un Temple à l'Immortalité, par Sobre.

Ce goût du colossal s'accompagna du goût du symbolisme. Ledoux, Vaudoyer projettent d'étranges monuments qui sont des rêves cosmiques : le globe terrestre repose sur une colonnade ou complète son orbe dans le miroir d'un bassin. Sobre combine des arcs de triomphe à ce point chargés d'allégories qu'il eût fallu, pour les expliquer, un Félibien; Thibaut fait reposer un temple de la Félicité publique sur des piliers dont les chapiteaux représentent les Vertus. Ces jeux d'une imagination excessive s'apaisèrent après la Révolution; Napoléon n'aimait point les idéologues.

Le goût du colossal amena celui du massif, qui lui survécut. Les

arcades retombent sur des piliers trapus; les portes s'ouvrent au milieu de soubassements aux bossages terribles; les refends ne séparent plus chaque pierre, mais des groupes de pierres qui paraissent constituer un quartier de roc. Les clefs de voûte sont formidables. Les éléments ne sont plus composés suivant l'échelle humaine; la porte de la Madeleine ne nous dit pas la hauteur de l'édifice; il faut considérer les marches pour en comprendre l'énormité. L'architecture se fait cyclopéenne. Les héritiers du XVIIIe siècle eux-mêmes ne sont pas indemnes de cette maladie. Chalgrin élève un arc de triomphe haut quatre fois comme ceux de Rome,



Phot. L. P.

Fig. 12. — La Bourse, à Paris, par Brongniart.

et se brouille avec son collaborateur Raymond qui le voulait orner de colonnes. Les formes architecturales sont classiques, mais l'esprit est déjà romantique.

Aussi y eut-il antinomie entre l'élévation et la construction de ces édifices. La dimension des temples antiques était fixée par l'écartement des colonnes, proportionné lui-même à la portée des linteaux. Imitant Perrault à la colonnade, les architectes appareillent et arment de fer les façades. A la Madeleine les formes sont contredites par leur ampleur; c'est la Maison Carrée de Nîmes, mais une Maison Carrée qui cache tout un système de voûtes, de tirants, de murs élégis, d'arcs de décharge. Ces monuments sont de grandioses décors. Ce sont des toiles de fond pour Brutus déclamatoires ou pour Césars ambitieux.

L'extérieur n'a plus aucun rapport avec l'intérieur: sous les doubles rampants s'arrondissent des voûtes, sur les toits s'étalent des plaques

de verre qui éclairent l'oculus des coupoles (la Bourse, la Madeleine). Les ornements ne sont pas moins artificiels : sur ces temples antiques fument des autels, et ce sont les cheminées du théâtre Feydeau, par Legrand et Molinos.

Toutefois cette architecture souvent monotone, artificielle et pédante, est capable de majesté. Formés aux grandes leçons de l'antiquité, des hommes comme Ledoux (1736-1806), Brongniart (1739-1813), Poyet (1742-1824), Clavareau (1757-1826), A. Vaudoyer (1756-1846), Beaumont (1757-1811), Guy de Gisors (1762-1836), Vignon (1762-1828), A.-M. Peyre, le neveu (1770-1843), ont eu sans conteste le sens de la grandeur. La simplicité de leurs ordonnances met en valeur tout l'ensemble; la répétition des motifs, colonnes ou fenêtres, leur confère de l'ampleur. Ceux d'entre eux qui, tel Thomas de Thomon, disposaient des espaces de Saint-Pétersbourg, montraient qu'ils étaient capables de réaliser leurs rêves immenses sans perdre la notion de la mesure. A Paris même, lorsque, de la place de la Concorde, on considère d'une part la Madeleine de Vignon et de l'autre le Palais-Bourbon de Poyet, on ne peut s'empêcher d'admirer les proportions de ces temples antiques.

Les tendances diverses. — Cette époque, à la bien étudier, n'est pas aussi monotone qu'elle semble tout d'abord. A côté de ces hommes qui considèrent l'architecture comme un art de logique apparente et d'imitation forcée, il en est d'autres qui veulent être avant tout des architectes, c'est-à-dire des constructeurs. Rondelet (1743-1829), Durand (1760-1834), Thibaut (1756-1826), Legrand (1743-1808), Molinos (1743-1811) s'efforcent, eux aussi, de donner une impression de puissance non plus par un décor plaqué sur l'édifice, mais par l'expression des formes constructives, par la sobriété des façades, par la distribution des masses. Et cependant sont-ils toujours aussi logiques qu'ils le voudraient? le délabrement de l'orangerie du Jardin des Plantes, par Molinos, montre aujourd'hui les artifices de la maçonnerie.

D'autres architectes, au contraire, restent plus fidèles à la tradition du XVIIIe siècle et conservent le goût de la grâce. Un grand nombre de ces artistes avaient débuté sous l'ancien régime : Gondoin (1737-1818), A. Peyre le Jeune (1739-1823), Chalgrin (1739-1811), Cellerier (1742-1814), Belanger (1744-1818), Mathurin Crucy (1749-1826) avaient dépassé la cinquantaine lorsque éclata la Révolution. Alors même qu'ils voulaient faire grand, ils n'oubliaient pas leur idéal passé. Lorsque M. Crucy termine en 1810 la Bourse de Nantes commencée dix-huit ans plus tôt, il l'achève dans le même style; lorsqu'il reconstruit le théâtre de cette ville bâti par ses soins en 1781 et incendié en 1811, il n'y change que des détails.

Les habitations privées prouvent que souvent ces architectes n'ont rien perdu de leurs qualités charmantes. Qu'on feuillette les recueils publiés à cette époque : on sera frappé par les dispositions pittoresques, les plans ingénieux, les motifs spirituels qu'on rencontre sans cesse.

Le goût de l'ornement, si vif sous Louis XVI, survit sous le premier Empire. Percier et Fontaine sont les plus éminents de ces décorateurs. Ils ne sont pas les seuls ; Mandar, Bienaimé, Clochard, Dubut éprouvent les mêmes admirations. Leurs édifices sont souvent abondamment ornés. La sculpture qui, chez leurs contemporains, est méplate, « gravée en creux à la manière des Égyptiens », disait Poidevin en 1800, ou qui semble appliquée sur le mur par-dessus l'appareil, comme un bronze sur un meuble, est au contraire chez eux plus grasse, plus modelée.

Ils aiment la polychromie. Les colonnes de l'arc du Carrousel sont en marbre rose du Languedoc, les chapiteaux, les bases et les inscriptions, en bronze, les statues et les bas-reliefs, en marbre de Carrare, les tables de pierre, en marbre blanc veiné, la frise, en griotte d'Italie.

Ils égayent la régularité et la froideur des villas par des plantes grimpantes ou des fleurs : au bord des escaliers extérieurs s'étagent les pots; sur les terrasses les vignes s'unissent aux poutres des pergole.

Ils projettent les ombres profondes des péristyles, soulignent les corniches d'un trait noir, que les ressauts des modillons ou des mutules empêchent d'être bouché. N'oublions pas que Baltard était architecte, lui qui grava ces grandes planches d'un si bel accent. La couleur et le relief ne font pas toujours défaut aux édifices de cette époque.

3. LA DÉCORATION INTÉRIEURE ET LE MOBILIER

La décoration intérieure. — Elle subit l'influence des modes que nous venons d'étudier. Le goût de la grandeur incita à transporter dans les appartements les ordonnances architecturales. Rien de plus naturel dans les vestibules des palais, dans les escaliers du Louvre ou des Tuileries, mais quoi de plus illogique dans des pièces aux dimensions restreintes ? Tout bourgeois voulut avoir une salle à manger coiffée de la coupole du Panthéon, avec ses rosaces, entourée d'une colonnade. Aussi, lorsque sont conservés les lambris de l'époque précédente, plaque-t-on sur eux des demi-colonnes en bois ou des pilastres en planches et incurve-t-on des arcades au-dessus d'une glace ou d'une porte. La décoration de cette époque présente souvent un caractère monumental. C'est pourquoi l'on revient à des formes décoratives anciennes : la cheminée dressée par Percier et Fontaine dans la Galerie des Tuileries avait la carrure d'une cheminée Louis XIII.

Du moins était-elle garnie d'ornements antiques. Et c'est là un autre trait de cette décoration. Tous les éléments, comme ceux de l'architecture, sont empruntés aux temps passés. On retrouve les casques, les cuirasses, les clipei, les trophées ; les « grotesques » sont formés de trépieds copiés dans Piranèse, de rhytons, d'aigles, de griffons, de foudres, de Victoires. Les motifs peints, si fréquents à l'époque de Marie-Antoinette, sont toujours à la mode, mais la symétrie est plus grande, les éléments géométriques plus nombreux ; le tracé du compas succède au libre mouvement du pinceau. Les décorations pompéiennes sont plus raides, plus sèches. Sous Louis XVI les danseuses étaient des Guimard déguisées à l'antique ; sous Napoléon Ier, elles sont copiées sur les vases « étrusques ». Si le type pompéien est plus léger que le grand style architectural, si les colonnettes de la chambre bleue de la reine Hortense à l'hôtel Beauharnais sont encore élancées, les tonalités sont plus soutenues, et les ensembles participent à la gravité du style contemporain.

De la Renaissance, les architectes imitent les plafonds divisés et peints qui depuis un siècle étaient passés de mode. Toutefois on chercherait vainement les effets de perspective chers au XVIIe siècle ; « cette disposition, disait Fontaine, ne saurait convenir qu'au théâtre ». Le plafond est formé de figures régulières : carrés, rectangles, cercles, losanges, et orné de grecques, de rinceaux, de palmettes, de médaillons imitant les bas-reliefs.

Quelques modes du XVIIIe siècle survivent : on sait combien vif avait été, vers 1780, le goût pour les étoffes drapées le long des murs. On aperçoit cette décoration, réelle ou feinte, chez Mme Récamier ou à Fontainebleau (cabinet de travail de l'empereur). Les plafonds sont garnis de voiles ornés de broderies, vrais ou simulés. Cette habitude donne naissance à ces motifs rayonnants pompéiens dont la légèreté s'oppose à la munificence un peu lourde des plafonds compartimentés. Les expéditions d'Orient prolongent la mode des turqueries (boudoir à l'hôtel de Beauharnais).

Le gothique apparaît dans les intérieurs : le salon de M. Vandenberghe, rue Beaujon (1801), porte sur ses lambris d'acajou un singulier mélange d'arcs en tiers-point, de crochets qui se terminent en palmettes et de bas-reliefs antiquisants.

Enfin, les généraux et leurs épouses transforment leurs chambres en tentes : en 1801, le boudoir de la princesse de Courlande est une tente mi-orientale mi-antiquisante.

Ces éléments, chaque architecte les combine et les traite suivant son tempérament personnel. Chez les uns, le trait est appuyé, chez les autres, léger.

Les matières et les couleurs sont également diverses. On trouve

toujours des lambris de bois peints en blanc. Leurs moulures s'égayent souvent d'un filet d'or ou d'oves dorés. D'or également sont les frises, les trophées sculptés sur les portes. Ailleurs, les lambris sont peints en mauve, en bleu clair, en rose, en vert d'eau, avec des motifs ornementaux qui se détachent en blanc. Dans les appartements plus vastes et



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire

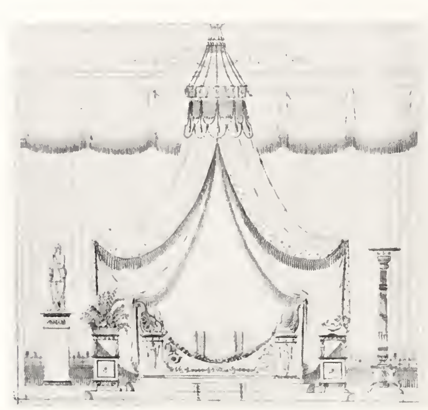
Fig. 15. — Un monument consacré aux Arts, aquarelle de Percier.

plus luxueux, les marbres donnent toute la gamme de leurs tons, du blanc de Carrare au vert antique. L'acajou plein, utilisé depuis cinquante ans à Bordeaux et à Nantes, est admis dans les palais, et les bronzes dorés s'appliquent sur les pilastres ou servent de bases et de chapiteaux.

Les étoffes complètent cette polychromie : soieries ou velours frappés, chinés, incisés que produisent les manufactures de Lyon et que décorent des couronnes, des rosaces et des fleurs, velours de Gênes ou

d'Utrecht sont teints de couleurs éclatantes ou sourdes, vert empire, jaune, cerise, rouge carmin, bleu foncé, brun étrusque, et sont souvent mêlés d'or. On se livre parfois à des essais : on peint sur les velours des monuments antiques pour orner le salon du roi de Rome au Luxembourg.

Comme ces décorations coûtent fort cher, le faux s'introduit. Au Luxembourg, le granit gris, le bleu turquin, le marbre oriental, le sérancolin sont l'œuvre de peintres habiles. Dans les appartements bourgeois les toiles remplacent la soie. Sous la Révolution, J.-B. Huet et les dessinateurs de Jouy ont, aux danses des bergères, substitué les rondes des citoyens sur les ruines de la Bastille. A l'époque du Directoire, les pékinés font fureur. Grâce à l'invention du cylindre en 1797, la production peut devenir abondante et les prix baisser. La toile prétend rivaliser avec les étoffes luxueuses et imiter leur décor. Il n'est pas jusqu'au papier peint qui ne veuille se guinder à une plus haute dignité. Les fabricants juxtaposent les lés pour représenter l'histoire de l'Amour et de Psyché, les sauvages du Pacifique et les monuments de Paris. Jacquemart fabrique des papiers-linon, des papiers-batiste; il contrefait les dentelles et les étoffes drapées; Robert imprime des « frises de bronze avec griffons et ornemens à l'antique ».



D'après Krafft et Ransonnette.

Fig. 14. — Chambre de Madame Récamier, par Berthault.

Les architectes s'inquiètent de cette invasion de l'objet fabriqué. Désormais il y a divorce entre l'architecte et le décorateur. Aussi l'art décoratif va t il perdre toute valeur et toute originalité jusqu'à la fin du siècle.

Le mobilier. — On constate les mêmes faits lorsqu'on étudie l'histoire du mobilier. Si les formes du xviiie siècle se maintiennent dans les provinces, si le fauteuil tourné garni de paille, si la grande armoire survivent à l'éclosion du style Empire, si l'on continue à peindre les sièges de couleurs claires, cependant sous l'influence de l'antiquité, dès la fin du règne de Louis XV, les lignes étaient devenues plus rigides. Les

Caton de l'époque républicaine voulurent un mobilier où leur vertu ne s'efféminât point, et ils couchèrent dans des lits à la Fédération, ornés de faisceaux de licteurs et de boucliers.

Au début, les meubles antiquisants furent surtout des meubles de théâtre et des meubles d'atelier. Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, David, Percier, Fontaine, avaient admiré chez Piranèse des candélabres de marbre, à Naples, les trépieds en bronze de Pompéi. Revenus en France, ils s'en inspirèrent. David, désireux de peindre



Phot. Giraudon.

Fig. 15. — Cabinet de travail de Napoléon Ier, à Fontainebleau.

d'après nature les meubles de ses tableaux historiques, chargea Jacob de lui fabriquer des chaises en acajou couvertes de coussins de laine rouge avec des palmettes noires, une chaise curule en bronze, un grand siège à dossier orné de bronzes dorés. Percier et Fontaine dessinaient des meubles semblables pour les décorateurs qui les employaient.

Toutefois le triomphe complet de l'antiquité ne fut pas immédiat : le style Directoire est un compromis entre les formes de l'époque Louis XVI et la décoration gréco-romaine. On construit toujours des lits à l'ange, mais on les surmonte d'un petit fronton : on tourne les pieds des meubles, mais on les peint de couleurs pompéiennes. On substitue aux bois des îles, au bois de rose, à l'amaranthe, l'acajou

plus robuste, plus sévère. La beauté de cette matière est mise en valeur par des cuivres vernis : bracelets, ceintures ou plaques unies ou striées.

Vers 1800 l'évolution est achevée, et c'est à l'antiquité seule qu'on prétend s'adresser. Les meubles trouvés dans les fouilles étaient ceux qui avaient résisté à l'incendie et à la putréfaction, les meubles de bronze ou de marbre. On voulut donc imiter leur dureté. L'acajou plein vernis fut dès lors le bois le plus fréquemment usité; durant le blocus



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 16. — Cabinet de toilette de l'impératrice, à Compiègne.

on le remplaça par l'érable, la loupe d'orme. Le citronnier fut également apprécié.

Les meubles, pour rivaliser de simplicité avec les monuments à l'antique, prirent l'aspect de monolithes, dissimulèrent leurs bâtis, leurs embrèvements, leurs chevilles, leurs charnières, leurs tiroirs mêmes. Une commode parut un bloc compact; une table de nuit, un fût de colonne.

Comme les rénovateurs du style étaient des architectes, ils composèrent leurs meubles comme leurs édifices : le bureau de Napoléon Ier à la Malmaison est un arc de triomphe. Pas plus que l'architecture le mobilier n'est à l'échelle humaine. Il s'efforce d'atteindre à la même massivité. De même que les monuments commémoratifs étaient privés de

toute utilité pratique, beaucoup de meubles sont dépourvus de toute destination. Percier et Fontaine dessinent des tables à fleurs, dont le seul rôle est d'orner. Jadis les ornements de bronze avaient une fonction; désormais, les bronzes dorés au mat avec une technique parfaite, représentant des palmettes, des cygnes, des foudres, des lyres, des troubadours, ne sont plus des poignées, des entrées de serrures, des sabots: ce sont des appliques purement décoratives.

Comme dans l'architecture, la symétrie règne dans le mobilier : pour



Phot. Neurdein

FIG. 17. — Chambre à coucher de Napoléon Ier, à Compiègne.

faire pendant à une table de nuit on dresse au pied du lit une Victoire sur un socle rond. Les meubles semblent n'avoir été dessinés que par moitié, tant les deux parties se répètent identiques. Les lignes sont régulières, tracées au compas; les formes sont nettes; le parallélépipède et le cylindre sont l'idéal de ce mobilier si bien fait pour les hauts fonctionnaires militaires ou civils.

Les meubles changent de figure : le lit devient le lit-bateau collé contre le mur. Il a, par symétrie, des dossiers égaux, qui s'enroulent à la romaine; il est orné de bronzes; ses pieds sont des griffes de lion; parfois il prend l'aspect d'un sarcophage. La console est à la mode; sa tablette de bois ou de marbre repose sur une frise décorée d'appliques en bronze, que supportent deux lions monopodes, deux sphinx ou deux

griffons. Mettez sur cette console une glace ovale qui pivote sur deux cols de cygne, vous aurez une coiffeuse; établissez sur elle un petit coffre à tiroirs, vous aurez une armoire à bijoux ou un bonheur du jour. Du trépied pompéien vous ferez à volonté une table de toilette, une table à fleurs, une table à ouvrage. Dans un coin, une grande psyché, au centre de la pièce, un guéridon, reposant sur une grosse colonne de bois ou sur des gaines et recouvert d'un plateau en marbre ou en mosaïque de Bellori.

Le bureau à cylindre existe toujours, mais le bureau ministre, pesamment installé sur des griffes de bronze, semble mieux en harmonie avec les bibliothèques basses, ornées de colonnes et que surmontent, à la place des hérons empaillés et des mappemondes de jadis, des bustes antiques.

Les sièges sont vastes, mais n'ont plus pour le corps l'accueil prévenant de leurs pères. Ce ne sont point des fauteuils où l'on rêve, ce sont des sièges où l'on siège. Ils abandonnent les moelleux coussins de plume où l'on s'enfonce, et adoptent l'élastique, la couverture à ressort. Leurs accotoirs sont des sphinx, des dauphins, des griffons, un orbe impérial. Leurs pieds deviennent rectangulaires. Le canapé, comme le lit, s'allonge contre le mur; il se combine avec la chaise longue, et permet à Mme Récamier de se croire sur un triclinium. La méridienne est un lit de réception pour femmes sculpturales.

L'exécution de ces meubles est parfaite. Riesener, Lignereux, les fils du vieux Jacob, Georges Jacob et François-Honoré Jacob Desmalter, sont des maîtres ébénistes et savent s'attacher des fondeurs comme Cheret, Damerat, de la Fontaine, des ciseleurs comme Ravrio, P.-Ph. Thomire. La beauté des matières, l'excellence du travail, la majesté du dessin et quelquefois la grâce des détails permettent d'oublier l'illogisme des formes, la massivité des ensembles, la rigidité des lignes et l'artifice du décor.

II. — CLASSIQUES, ÉCLECTIQUES, GOTHIQUES (1825-1850)

L'Architecture sous le gouvernement de Juillet. — Si le roi Louis-Philippe ne construisit aucun édifice nouveau, en dehors de la chapelle Saint-Ferdinand, dédiée à la mémoire du duc d'Orléans et dessinée par Fontaine, avec un talent renouvelé, dans un style de tendances byzantines, son gouvernement bâtit de nombreux monuments. Les contemporains admirèrent l'activité des chantiers : Ministère de l'Instruction publique (1840), École normale supérieure (1840) par Gisors, École des

Beaux-Arts par Duban, Galeries du Muséum par Rohault de Fleury (1855), agrandissement du Collège de France par Letarouilly (1852), Institution des jeunes aveugles (1857) par Philippon, École des Arts décoratifs par Constant Dufeux, Bibliothèque Sainte-Geneviève par Labrouste (1843), Ministère des Affaires étrangères par Lacornée (1844-1856), agrandissement du Palais de Justice par Duc (1842), prison de la Nouvelle-Force (Mazas) par Gilbert et Lecointe (1836-1842), Prison modèle par Le Bas, prison du Nouveau-Bicêtre par Gau, Maison des jeunes détenus par Lusson, mairies des anciens V^e^, IXe et XIe arrondissements, de la Villette, des Batignolles, de Courbevoie, « embellissement » de la place de la Concorde et des Champs-Élysées par Hittorf, hôpital Lariboisière par Rohault de Fleury (1846), hospice de Charenton par Gilbert (1838), gare de la rive gauche, Théâtre historique, théâtres des Folies-Dramatiques, de l'Opéra-Comique par Bourlet, Allaux, Charpentier, églises de la Villette, de Vaugirard, église Sainte-Clotilde, temple protestant de la rue Chauchat, etc., tels sont quelques-uns des monuments publics qui furent élevés en dix-huit ans par l'État et par la Ville de Paris.



Fig. 18. — Entrée du Collège de France, rue Saint-Jacques, à Paris, par Letarouilly.

Si nous énumérions les édifices construits en province par les architectes départementaux, on verrait combien d'hôtels de ville, de bourses du commerce, de sous-préfectures, de tribunaux, d'asiles d'aliénés, de théâtres, d'écoles normales datent de cette époque. L'extension des villes, provoquée par l'industrie, détermina une spéculation très vive. Jamais, disent plusieurs auteurs contemporains, on n'avait bâti tant de maisons particulières et d'immeubles à loyer.

Les architectes, chargés de construire ces édifices le plus souvent utilitaires, comprirent qu'il était impossible de pasticher éternellement les temples de Paestum ou le Panthéon romain; ils se proclamèrent rationalistes et reprirent les thèses de Durand, mais ils cessèrent d'être d'accord, lorsqu'il s'agit de déterminer les formes à employer; les uns estimèrent que l'antiquité, mieux connue, fournissait des éléments susceptibles de satisfaire nos besoins modernes, d'autres, que chacune des

époques passées devait être judicieusement exploitée, d'autres enfin, que le moyen âge, nouvellement révélé, avait donné la véritable formule de l'architecture nationale.

1. CLASSIQUES ET ÉCLECTIQUES

Quelques architectes continuèrent à défendre les doctrines et les traditions de l'époque précédente. Le Bas, Debret, L.-P. Baltard, Destail-



Phot. Neurdein.

Fig. 19. — Ministère des Affaires étrangères, quai d'Orsay, à Paris, par Lacornée.

leur, Penchaud demeurèrent des classiques. On vit même élever des édifices, comme le temple de la rue Chauchat, qui, par leur massivité, rappelaient les projets où, cinquante ans auparavant, se complaisait la grandiose imagination d'un Ledoux.

Toutefois quelques classiques se montrèrent moins obstinément respectueux des formes habituelles et prétendirent se libérer de la fausse antiquité au nom même de l'antiquité. Les architectes du xviiie siècle finissant et de l'époque impériale n'avaient guère admiré dans les pays méditerranéens que les temples. En 1817, Huyot visite la Turquie, et à son retour propose pour le sommet du Mont Valérien une église byzantine.

Hittorf (1793-1867). — La polychromie des édifices grecs fut décou-

verte à la même époque. Né à Cologne en 1793, Hittorf avait été à Paris l'élève de Belanger, qui construisit alors la charpente métallique de la Halle aux blés, et de Percier; il hérita de ces maîtres le goût des tentatives nouvelles et de la décoration colorée. En 1820-1823, il visite la Sicile, et en rapporte la conviction que les temples antiques avaient été polychromes. En 1827, il commençait à publier son *Architecture antique de la Sicile*. Les prix de Rome de 1821 à 1826, Blouet, Gilbert, Duban, H. Labrouste, Duc, Vaudoyer, soutiennent les idées de Hittorf. Blouet, attaché à l'expédition de Morée, restitue la polychromie du temple d'Olympie; H. Labrouste envoie de Rome en 1829 une restauration colorée de Paestum. C'était le temps où les jeunes artistes acclamaient au Salon Delacroix et Devéria : Labrouste leur parut un chef désigné. Comme Quatremère de Quincy avait reproché des erreurs à Labrouste et que Horace Vernet, directeur de l'Académie de France à Rome, avait vivement défendu son pensionnaire, la polémique dépassa les murs de l'Institut et devint un épisode de la bataille romantique. Percier et Ingres se déclarèrent convaincus par Hittorf. Dans toute l'Europe des dissertations parurent.



Fig. 20. — Temple protestant. rue Chauchat, à Paris, par Lusson et Gau.

Hittorf s'empressa d'appliquer ses théories. Nommé en 1833 architecte des Champs-Élysées, il éleva le cirque, le diorama et les cafés qui, seuls, existent encore. Le cirque était précédé d'un péristyle à l'antique, mais les colonnes corinthiennes étaient peintes en jaune, la frise, décorée de rinceaux bleus, les bas-reliefs se détachaient sur un fond rouge, et une *Amazone* de Pradier se dressait sur un socle vert. Que l'on compare la nudité de la Madeleine et la polychromie, maintenant très atténuée, des cafés des Champs-Élysées, et l'on comprendra l'étonnement scandalisé des purs classiques. Les jeunes gens affirmaient au contraire que l'antiquité factice des ruines devait disparaître devant l'antiquité vivante.

A Saint-Vincent-de-Paul, qu'il achevait avec Lepère, dont il avait épousé la fille, Hittorf essayait des revêtements aux couleurs plus vives. Il fit poser sur la façade des panneaux de lave émaillée, qui furent enlevés en 1861.

Hittorf se défendait d'ailleurs d'être un imitateur. Il écrivait : « Je n'ai jamais fait usage d'un élément antique parce que je l'avais vu employé par les artistes grecs et romains, mais parce que je l'avais jugé bien appliqué par eux et que son nouvel emploi devait, indépendamment de son origine, amener un résultat satisfaisant ». Il préconisait la polychromie, parce qu'il la jugeait propre à faire valoir les lignes architecturales sous notre ciel obscur et à protéger les matériaux sous notre climat pluvieux. Hittorf ne cherche donc pas dans l'antiquité uniquement des formes, ainsi que l'avaient fait les hommes de la génération précédente : il y cherche encore des procédés avantageux. C'est ainsi que, au théâtre de l'Ambigu, pour éviter les incendies, il dresse des voûtes de poteries enfilées qu'il combine avec la moderne charpente de fer. Place de la Concorde, ses colonnes portent des rostres, mais sont coulées en fonte. Cette alliance des éléments antiques et des matériaux nouveaux apparaîtra à la gare du Nord, qu'il construira sous le deuxième Empire et où il unira les ordres antiques aux grandes fermes métalliques. Hittorf invoquait en sa faveur la raison.



Phot. Giraudon.

Fig. 21. — Église Saint-Vincent-de-Paul, à Paris, par Hittorf et Lepère.

Gilbert (1793-1874). — Les jeunes prix de Rome, que nous avons cités, se montrèrent plus rationalistes encore. Gilbert qui, plus âgé, exerçait sur ses camarades une grande influence, sortait de l'École polytechnique, où il avait été l'élève de Durand. Aussi introduisit-il à l'École des Beaux-Arts les idées de son maître. A son retour de Rome il fut inspecteur de son ami Blouet, qui venait de parcourir l'Europe pour étudier les prisons. Gilbert ne chercha pas à construire des édifices d'apparat ; à l'hospice de Charenton (1838), à la Nouvelle-Force (Mazas) (1836), à la Préfecture de police (1853), il ne sacrifia pas au décor et s'efforça de réaliser avec économie le programme donné.

Duc (1802-1879). — Duc et Labrouste, Duban et Vaudoyer sont plus artistes, mais professent les mêmes opinions. Vaudoyer les a résumées dans une lettre qu'il écrivit en 1831 à son cousin Le Bas : « L'exagération et le mauvais côté d'une architecture créée pour d'autres besoins faisaient oublier ces principes invariables soit de raison, soit de solidité, soit même de convenances. Ce mal devait avoir son terme, et je crois qu'il l'a atteint et qu'on est arrivé à comprendre que nos institutions politiques et sociales veulent une architecture sage, raisonnée, d'une



Phot. Neurdein.

Fig. 22. — Le Palais de Justice, à Paris, façade sur la place Dauphine, par Duc.

exécution facile, simple, économique. Et quelle est donc cette architecture qu'on appelle *romantique*, je ne sais trop pourquoi? C'est une architecture qui veut remonter aux vrais principes, qui veut que toute forme soit donnée par la raison et le besoin, qui veut se soumettre à la nature des matériaux, qui veut enfin mettre cet art en harmonie avec le siècle. » Était-il possible de lancer un manifeste plus « moderniste »? Et cependant Duc et Labrouste, Duban et Vaudoyer furent les chefs de la nouvelle école classique.

Duc, à son retour en France, fut nommé inspecteur des travaux de la place de la Bastille sous Alavoine. Celui-ci, pour commémorer les morts des Trois Glorieuses, avait projeté une colonne métallique, imitée de la colonne Trajane. Duc, qui lui succéda en 1834, par la simple aug-

mentation de la hauteur du fût, par l'adjonction de bracelets, par la composition de son piédestal, lui donna un caractère nouveau. En 1840, après la mort de Huyot, il fut chargé d'agrandir le Palais de Justice : il éleva d'abord les bâtiments au-dessus des cuisines, puis bâtit, au début du Second empire, la façade sur la rue de Harlay ; on y retrouve des entablements, des consoles, des colonnes inspirées de l'antiquité, mais la disposition est nouvelle. Duc devait aménager un vaste vestibule : il a ouvert de hautes baies, il a renoncé sans hésiter aux toits en terrasse, illogiques sous notre ciel. Le décor est antique, mais il s'adapte logiquement à l'édifice et ne contredit pas la destination. Cet édifice fut admiré et imité.

II. Labrouste (1801-1875). — Labrouste manifestait à l'égard de l'école classique la même indépendance que ses amis. Ses envois de Rome avaient révélé son talent de décorateur et sa volonté de constructeur. Aussi trois jeunes artistes, dont l'esprit était exalté par le mouvement libéral et le mouvement romantique, Lassus, Toudouze et Gratterin, demandèrent-ils à Labrouste d'ouvrir un atelier. Il leur inculqua la grande idée de Durand, reprise par Gilbert : toutes les formes doivent être imposées par la destination et par la construction auxquelles doit se soumettre la décoration. Cet enseignement, nécessaire après celui des classiques, ne fut pas sans entraîner quelque inconvénient : il inspira aux artistes la méfiance pour tout ce qui est ornement, fantaisie, et beaucoup de monuments de cette époque sont d'une sécheresse rebutante, parce que les hommes de cette génération, sans être de purs constructeurs, souvent n'osèrent plus être des décorateurs. Labrouste se montra parfois d'une singulière intransigeance : il ne comprenait pas notre architecture des xviie et xviiie siècles, il se refusait à visiter Versailles et détruisit sans regret, à la Bibliothèque Nationale, le cabinet des médailles de Robert de Cotte.

Labrouste s'étonna d'ailleurs que certains de ses élèves tirassent de sa doctrine des conséquences qu'il n'avait pas aperçues : Lassus ne trouvait-il pas la justification de ce rationalisme dans l'architecture médiévale, et ne dédiait-il pas à son maître l'album de Villard de Honnecourt?

Labrouste était-il même toujours fidèle à ses principes ? La décoration qu'il projeta en 1836 pour le pont de la Concorde comportait des ornements de fonte dorée qui eussent été plaqués sur la pierre, des colonnes sans utilité, des candélabres pesants.

Ces réserves faites, il faut reconnaître tout le talent qu'il montra à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Le monument (1843 à 1850) est, en vérité, le premier édifice d'esprit moderne bâti à cette époque. Sur un

rez-de-chaussée bas Labrouste éleva une vaste salle divisée en deux travées ; des arcs de fer soutiennent une ferme légère et reposent sur des colonnettes métalliques. Grâce à l'emploi de ce matériau nouveau, Labrouste put donner à la bibliothèque de grandes dimensions sans l'encombrer de points d'appui énormes et sans la priver du jour nécessaire. La façade extérieure est très sobre. Le soubassement, percé de fenêtres cintrées, est orné d'une simple guirlande Renaissance et couronné d'un entablement ; au premier étage, de vastes arcades encadrent des baies, aveuglées à la partie inférieure par des tables gravées et qui



Fig. 25. — La Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, par Labrouste.

laissent au-dessus passer largement la lumière. Avant Duc et peut-être mieux encore que Duc au Palais de Justice, Labrouste avait affirmé sa volonté de subordonner le décor à la distribution et à la construction. Cette sobriété un peu austère n'est pas dénuée de grandeur ; le péristyle et l'escalier valent par la justesse de leurs proportions.

Le succès remporté par cette œuvre valut à Labrouste la restauration du palais Mazarin, dont nous parlerons dans le chapitre réservé à la période postérieure.

Duban (1797-1870). — Duban et Vaudoyer se montrèrent plus éclectiques dans le choix des éléments. Comme Percier et Fontaine, ils aimaient la Renaissance italienne ; les drames de Hugo et de Dumas n'avaient-ils pas d'ailleurs pour décor des palais du xvie siècle ? Duban, prix de Rome en

1825, avait admiré en Italie les maisons de Pompéi et les loges de Raphaël, exécuté de grandes aquarelles décoratives où il s'était plu à rapprocher les monuments romains ou florentins. Ce talent de peintre fit de lui, lorsqu'il revint à Paris, le chef des architectes romantiques.

Les premiers travaux de Duban furent des travaux de décoration pour des fêtes publiques. En 1833, il devint architecte de l'École des Beaux-Arts et dressa les bâtiments de la rue Bonaparte. Il prétendit y grouper, comme en ses aquarelles de l'Arno et du Tibre, tous les souvenirs qui enchan-



Phot. Giraudon

Fig. 24. — Palais des études de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, à Paris, par Duban.

taient son imagination. Le portique d'Anet, celui de Gaillon, les fragments du Musée d'Alexandre Lenoir, les moulages de la frise du Parthénon, la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange ou des loges de Raphaël furent les centons dont il composa cet ensemble. Comment s'étonner qu'au milieu de restes augustes et de pastiches séduisants tant de générations d'élèves se soient proposé pour tout idéal l'imitation du passé? Et pourtant il est impossible de ne pas sentir tout le talent dépensé par Duban, tout le charme de la cour du mûrier, de ce cloître français dont il fit une cour italienne, tout le pouvoir de ces évocations. Duban, disait Charles Blanc, son ami, « apporta dans l'architecture une dose de poésie ». Duban fut un peintre, et par là il est bien le contemporain des romantiques.

Ne fut-il que cela, comme on l'a prétendu? On ne doit pas méconnaître les qualités architecturales de ses bâtiments, leurs proportions, leur élégante noblesse et même la logique de sa bibliothèque.

Ce mélange de simplicité dans les grandes lignes, de recherche décorative dans les détails, d'éclectisme dans le choix des motifs employés se retrouve dans l'hôtel qu'il bâtit, en 1836, rue Tronchet, pour M. de Pourtalès. La façade rappelle les palais florentins de la Renaissance, mais on y distingue des éléments empruntés à l'antiquité romaine ou grecque. Cette connaissance des époques passées procura à Duban la restauration de Blois, de Dampierre et du Louvre. Il eut le mérite de respecter l'œuvre de Louis XIV à la Galerie d'Apollon. Sa décoration du Salon des Sept Cheminées ou du Salon Carré, avec leurs motifs antiques ou Renaissance, rappelle son goût pour les thèmes classiques librement traités et pour la polychromie. Le talent de Duban n'est pas sans analogies avec celui d'Ingres, son ami.



Phot. Giraudon.

Fig. 25. — Hôtel de Pourtalès, rue Tronchet, à Paris, par Duban.

En 1861 Duban revint à l'École des Beaux-Arts pour construire la grande salle d'exposition et les ateliers sur le quai. Mieux encore qu'à la bibliothèque, il fit œuvre de constructeur : les larges baies annoncent bien les salles vivement éclairées; les œils-de-bœuf, parfois critiqués, servent d'amortissement et manifestent sans hypocrisie leur utilité. Les divisions sont nettes; le décor est encore abondant, mais c'est un décor de faible relief et qui disparaît dans l'ordonnance générale.

Visconti (1791-1853). — Pour comprendre le talent de Duban, il suffit de le comparer à celui de Visconti. Tous deux furent des décorateurs, mais Duban était capable d'être un constructeur, Visconti s'y efforça-t-il jamais? Sorti de l'école de Percier, il se plut, dans les fontaines qu'il éleva rue Gaillon, place Louvois (1839), place Saint-Sulpice

(1847), à la fontaine Molière, à mêler les souvenirs de l'antiquité et d'une Renaissance amenuisée. De telles œuvres sont des « fabriques ». Le tombeau de Napoléon aux Invalides, dont l'entrée, de marbre sombre, est gardée par des géants et dont le sarcophage de porphyre dresse sa masse rouge au milieu d'un cercle de Victoires, forme un décor impressionnant, mais ce n'est qu'un décor. Lance, qui a connu Visconti, le peint comme un habile homme d'affaires, « crayonnant avec facilité, mais se contentant de l'à peu près ».

Léon Vaudoyer (1803-1872). — Duban mourut en 1870. Ce fut Vaudoyer qui prononça son éloge. Il était son ami et partageait la plupart de ses goûts. Comme Labrouste, il avait envoyé d'Italie la restauration polychrome d'un édifice antique, le temple de Vénus et de Rome ; comme Gilbert, il professait qu'un bâtiment doit avant tout répondre à sa destination, et nous avons cité sa lettre à Le Bas ; comme Duban, il estimait que l'architecte doit emprunter à toutes les époques les éléments qui conviennent au programme à réaliser ; comme lui, il aimait la Renaissance ; il passa plusieurs années à relever les plans et élévations des vieilles demeures de Blois et d'Orléans et publia une série d'études sur le passé architectural de la France dans le *Magasin pittoresque* de 1839 à 1850.

Lorsqu'il fut chargé de convertir le vieux prieuré de Saint-Martin-des-Champs en Conservatoire des Arts et Métiers, il éleva des cariatides de chaque côté de la porte, dans les bâtiments sépara les fenêtres à frontons par des pilastres doriques, utilisa la feuille d'acanthe, se souvint des antéfixes, mais, comme un artiste de la Renaissance, dressa sur le toit à rampants de hautes lucarnes et, après avoir restauré la vieille église, donna un pendant à son haut pignon gothique. Vaudoyer, comme Duban, est un éclectique, mais son style est plus sec, moins pittoresque.

En 1855, Vaudoyer commença les travaux de la cathédrale de Marseille. Ce fut l'œuvre de ses dernières années. Il adopta la nef à trois travées de nos églises médiévales, éleva le chœur de sept marches, comme il l'avait observé dans certaines basiliques de Rome ou dans certaines églises romanes, abrita le narthex sous un arc en plein cintre, entoura l'abside de chapelles et dans l'axe de l'église bâtit une chapelle terminale plus importante, suivant l'usage des architectes gothiques de la région normande ou française, éleva un dôme sur plan polygonal, comme à Florence, appuya son tambour sur des pendentifs, revêtit les murs de mosaïques, multiplia les coupoles, comme à Byzance, alterna les matériaux pour donner à chaque lit une couleur différente, comme en Auvergne ou en Toscane, combina le granit rose, le granit gris du lac Majeur, le marbre griotte, le vert de Corse, le vert des Alpes, pour obtenir, d'accord avec les théories de Hittorf et de ses amis, une sensation de poly-

chromie. Chaque détail fut étudié en vue de son effet, mais aussi en vue de sa destination. L'église donne à tout historien l'impression d'un florilège, et cependant elle garde sa beauté individuelle, son mérite.

Classiques ou éclectiques, les hommes de cette école, qui furent les maîtres tout-puissants entre 1840 et 1860, eurent un mérite : ils avaient reconnu le caractère artificiel de l'architecture en honneur sous la Restauration et l'Empire ; ils avaient admis le principe du rationalisme. Entraînés par leur éducation première, par leurs souvenirs romains, par leur goût de décorateurs, ils ne lui furent pas toujours fidèles, et c'est



Phot. Neurdein.

Fig. 26. — Notre-Dame de Marseille, par Léon Vaudoyer.

pourquoi ils se heurtèrent à l'opposition de rationalistes plus intransigeants qui découvrirent non pas à Rome, non pas à Florence, non pas à Byzance, mais dans notre France médiévale, les modèles d'une architecture logique.

2. LES GOTHIQUES

Les véritables romantiques ne furent pas Labrouste, Duc, Duban ou Vaudoyer, mais bien plutôt Lassus et Viollet-le-Duc.

La connaissance du gothique. — Le gothique n'avait pas été ignoré du XVIIIe siècle, mais les architectes, tout en admirant la science

des constructeurs médiévaux, ne comprenaient pas leur système de proportions et leur style décoratif. Le Musée des monuments français créé par Lenoir aux Petits-Augustins, en 1791, suscita la vocation d'un Michelet et attira sur notre passé médiéval l'attention des artistes. Néanmoins les classiques s'obstinèrent à voir dans l'architecture du moyen âge les jeux irrationnels d'une fantaisie barbare. Quatremère de Quincy l'appelait : *proles sine matre*. Quelques érudits s'efforcèrent sous la Restauration de combattre ce préjugé. Dès 1816 le comte Alexandre de Laborde publiait ses monuments de la France classés chronologiquement. En Normandie des érudits locaux, MM. de Gerville, Thomine, Lechaudé d'Anisy, exploraient le pays; des lithographes normands et anglais représentaient les vieilles églises et les vieux châteaux. En 1823, la Société des Antiquaires de Normandie était fondée; en 1824, Arcisse de Caumont y lisait son essai sur l'architecture religieuse du XIe au XVIe siècle, et, en 1830, il commençait à professer à Caen le cours célèbre qui marque vraiment le début de notre archéologie médiévale.

Le mouvement gagna toute la France, les sociétés locales se multiplièrent : le baron Taylor publia ses *Voyages romantiques et pittoresques*; les historiens, comme Augustin Thierry ou Guizot, se passionnèrent pour le moyen âge ; Victor Hugo écrivit en 1831 sa préface de *Notre-Dame de Paris* qui est un hymne à l'architecture gothique.

La révolution de 1830 fournit à ses partisans un argument nouveau : Vitet affirme que « le principe de l'architecture ogivale est dans l'émancipation, dans la liberté, dans l'esprit d'association et de commune, dans les sentiments tout indigènes et tout nationaux ». Les catholiques, de leur côté, n'oublient pas que Chateaubriand avait, dans le *Génie du Christianisme*, chanté les cathédrales « toutes remplies de générations », et Montalembert conseillait de les imiter.

En 1831, les Chambres votèrent des crédits pour conserver les monuments français; Vitet, puis Mérimée furent nommés inspecteurs des monuments; en 1837, la Commission des monuments historiques était constituée.

Les classiques ne se tinrent pas pour battus. Beulé, Baltard, Raoul Rochette réprochèrent à l'architecture gothique d'être une architecture ignorante, fragile, peu adaptée à nos mœurs, sans proportions. Les « gothiques » répondirent. Didron accueillit leurs plaidoyers dans ses *Annales archéologiques*.

Lassus (1807-1857). — Lassus fut le premier et le plus énergique défenseur de l'école nouvelle. Disciple de Labrouste, il avait profité de ses leçons rationalistes. Il n'alla pas à Rome et compléta ses études en relevant les Tuileries de Philibert de l'Orme et en projetant des restau-

rations de la Sainte-Chapelle et de Saint-Martin-des-Champs. Ces travaux le firent remarquer. Chargé de remettre en état Saint-Germain-l'Auxerrois, il y fit exécuter des autels, des grilles, des stalles, des vitraux, des fresques inspirés du moyen âge. « On peut dire, écrira Darcel en 1855, que la restauration de Saint-Germain-l'Auxerrois fut la première école où se formèrent les sculpteurs, les peintres verriers, les forgerons, les peintres décorateurs, les menuisiers et les architectes qui se livrent aujourd'hui à la pratique de l'architecture ogivale. » Lassus restaura ensuite la Sainte-Chapelle et Notre-Dame avec Viollet-le-Duc.

Viollet-le-Duc (1813-1879). — Viollet-le-Duc avait, dans le salon de son père, conservateur des résidences royales, connu les architectes classiques, dans le salon de son oncle Delécluze, le critique des *Débats*, les écrivains et artistes romantiques. Viollet-le-Duc avait le mal du siècle, se proclamait infortuné et refusait de suivre une route que les amitiés paternelles lui eussent rendue trop facile ; il ne voulut pas entrer à l'École des Beaux-Arts, travailla dans l'indépendance, accompagna Delécluze et Mérimée à travers la France, dont il dessinait les monuments. Il voyagea en Italie, y préféra Bramante à Palladio, se brouilla avec les architectes de la Villa Médicis. Mérimée fit obtenir à ce tout jeune homme la restauration de l'église de Vézelay. C'est à lui désormais que la Commission des monuments historiques confia la plupart des grands travaux : Notre-Dame de Paris, Amiens, Chartres, Reims, Troyes, Clermont-Ferrand, etc. Après la création, en 1848, de la *Commission des arts et édifices religieux* auprès de la Direction générale des Cultes, il devint le véritable chef des architectes diocésains, qui, faute d'un cours d'archéologie française à l'École des Beaux-Arts, se formèrent à ses leçons. Mérimée l'introduisit à la cour de Napoléon III, qui lui confia le soin de restaurer ou plutôt de rebâtir Pierrefonds.

Viollet-le-Duc, au début de sa carrière, voulait respecter l'œuvre des différents siècles ; mais bientôt il supprima les autels, les buffets d'orgue, puis prétendit reconstituer les parties diverses des monuments dans le style pur du XIIIe siècle. La passion du gothique fit commettre aux diocésains non moins d'excès que la passion du classique n'en avait inspiré aux chanoines du XVIIIe siècle.

Ces restaurations avaient donné à Lassus, à Viollet-le-Duc, à leurs élèves une connaissance approfondie des procédés de construction et des ornements du moyen âge. Pour défendre l'architecture ogivale contre les membres de l'Institut, Lassus et Viollet-le-Duc se firent écrivains : le premier publia sa *Réaction de l'Académie des Beaux-Arts contre l'architecture gothique*, 1846, et l'*Album de Villard de Honnecourt*, 1857 ; le second, son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au*

XVIe siècle, 1854-1868. Ils montrèrent la science des maîtres d'œuvre, la logique de leur système de proportions fondé sur l'échelle humaine, leur souci de l'économie, leur désir de subordonner le décor à la construction, la beauté de leur sculpture ornementale. Un style, disait Lassus, ne saurait exister sans l'unité, — ce qui excluait l'éclectisme, — il ne saurait davantage être inventé par un artiste ; « il est déterminé par la loi de continuité absolue ». Or, l'architecture gothique est notre architecture nationale. Les architectes doivent donc imiter notre art français du XIIIe siècle.



Phot. Giraudon

Fig. 27. — Eglise Sainte-Clotilde, à Paris, par Gau.

Les imitations du gothique. — Ces conseils furent entendus. On avait, sous la Restauration, construit quelques chapelles gothiques, mais elles rappelaient les fabriques élevées dans les parcs. En 1846, Gau donna les plans de Sainte-Clotilde. Gâbles, flèches, roses, crochets, arcs-boutants, tout y est, et pourtant il manque quelque chose : il manque l'aisance du créateur qui invente et ne juxtapose pas, il manque la souplesse d'une main qui dans l'exécution ne recourt pas toujours au compas, il manque la liberté, il manque la vie. Le pastiche du moyen âge n'était pas moins funeste à l'architecture que le pastiche de l'antiquité. La Commission des monuments historiques, bienfaisante lorsqu'il fallait protéger notre patrimoine, n'était pas à cette époque moins nuisible que l'Institut, lorsqu'il s'agissait de l'enrichir.

Par bonheur la doctrine de Viollet-le-Duc allait libérer l'architecture française du préjugé de l'imitation. De son école devaient sortir les hommes qui prépareraient une rénovation.

3. LA DÉCORATION ET LE MOBILIER

La décoration suivit les modes : les architectes bâtirent des maisons Renaissance ou gothiques, couvertes d'ornements de la cave au grenier et composées comme un frontispice de Nanteuil. Des tourelles, des fenêtres de comble, des arcs ogives, des chapiteaux fleuris rappelèrent le moyen âge ; des cariatides soutenant des balcons ou flanquant les portes, des Renommées dans les écoinçons d'un œil-de-bœuf à l'entresol, des ordres superposés, des travées rythmiques évoquèrent le souvenir du XVIe siècle italien ou français.



Phot. Giraudon

FIG. 28. — Chambre gothique. Aquarelle, par A. Chenavard.

(Musée des Arts décoratifs, Paris.)

Pénétrons dans l'hôtel d'un ministre du roi bourgeois, dans la demeure de M. Scribe ou dans l'appartement d'un César Birotteau enrichi : nous distinguons, dans la demi-obscurité d'une antichambre ornée de vitraux, un bahut chargé de bibelots et un coffre au chiffre du propriétaire. Le salon est à l'antique : les portes sont encadrées de colonnes surmontées de frontons à acrotères, les murs sont peints de motifs pompéiens ; sous les rideaux drapés en soie cramoisie se croisent des mousselines brodées d'or. Sur la cheminée, entre deux vases peints par Mme Jaquotot, un Cicéron de bronze sombre, assis sur la pendule, s'apprête à invectiver Catilina ou attend que la maîtresse de maison chante la romance de Loïsa Puget, ouverte sur le piano-forte d'acajou. Les fauteuils sont massifs, comme sous l'Empire, mais les formes sont moins étudiées. Delphine de Nucingen s'est adressée non plus à un artiste qui les dessina, mais à un ébéniste qui les offrit tout faits.

Dans le bureau, des bibliothèques basses supportent les bustes

d'Homère, Démosthène, Voltaire. Le reps vert confère à cette pièce la sévérité qui sied au porteur d'une triple cravate. Le fumoir est Louis XIII, avec des tables à pieds tors, une cheminée Renaissance et un divan turc. Le boudoir de Madame est gothique : sur des bahuts de bois sculpté on voit, dorés au mercure, Blanche de Castille qui apprend à lire à saint Louis, ou Jeanne d'Arc, coiffée d'une toque à plumes, qui brandit une épée. La table est couverte d'un lourd tapis de velours rouge brodé aux armes : une goule s'y tord sur l'encrier, une pendulette hérisse ses pinacles à crochets, et le buvard de maroquin est copié sur les reliures cathédrale. Quelle joie, lorsqu'on peut, comme la princesse Marie aux Tuileries, réunir dans un oratoire des statues gothiques, un autel gothique, une grille gothique, des vitraux gothiques, un prie-dieu gothique!



Phot. Giraudon.

Fig. 29. — Lit de repos. Époque de la Restauration. (Musée des Arts décoratifs, Paris.)

Le bric-à-brac triomphe. Vieilles armoires et cannes de tambours-majors, escabeaux boiteux et dagues rouillées excitent la convoitise des bourgeois romantiques. Pour n'être pas un philistin on imite M. du Sommerard. De la Grèce et de Rome, où vivaient leurs pères, les amis du cousin Pons émigrent au moyen âge.

Les styles se mélangent. Tel buffet de salle à manger conserve les lignes générales d'une console empire, mais supporte ses tablettes sur des volutes à crochets. Telle chaise garde la carrure de jadis, mais s'enorgueillit d'un dossier percé d'arcs en tiers-point, comme une verrière d'église.

Les transformations économiques et sociales ont multiplié les maisons à loyers, favorisé le machinisme, déterminé la fabrication des meubles et des bibelots en série et du décor en toc.

Pour orner la salle de l'Opéra-Comique, on employa « à profusion les cuivres estampés que les vapeurs du gaz oxydent »; la tôle peinte se répand; les papiers de tenture prétendent plus que jamais imiter la soie, le bronze, la fresque, les lambris et simulent même les tableaux pendus sur des damas; l'ombre portée par le cadre n'est pas oubliée, — mais elle est du côté de la fenêtre. Comme les pièces deviennent moins grandes, il faut gagner de la place; les meubles servent à plu-

sieurs fins : cette commode d'acajou uni dissimule une toilette ou devient un bureau.

Cette combinaison d'éléments divers, cette recherche hypocrite de l'utilité, cet emploi des matières trompeuses, ce souci de l'économie engendrent un style bâtard, le style garde-national.

BIBLIOGRAPHIE

Généralités. — Il n'existe pas encore d'histoire détaillée de l'architecture française au XIXe siècle. On trouvera des tableaux largement tracés dans une conférence de L. MAGNE, publiée sous le titre : *L'Architecture française du siècle*, Paris, in-4°; — dans le *Musée d'Art*, chapitre par CH. SAUNIER, Paris, 1907, in-4°; — dans le Tome XI de l'*Histoire de la nation française*, de M. HANOTAUX, l'*Histoire des Arts*, de L. GILLET, Paris, 1925, in-4°. — Ce chapitre, écrit en 1922, était déjà imprimé, lorsque a paru en 1924 l'*Histoire abrégée de l'architecture en France au XIXe siècle*, par GEORGES GROMORT, Paris, in-4°. Ce travail est orné de nombreuses reproductions.

Pour la biographie des artistes, on consultera le *Dictionnaire des architectes français*, de LANCE, P., 1872, 2 vol., et le plus récent *Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français*, de CH. BEAUCHAL, P., 1887, in-4°. Beauchal indique les ouvrages publiés par chaque architecte et les monographies qui lui ont été consacrées. Nous y renvoyons donc le lecteur.

Révolution et Empire. — ***Ouvrages d'ensemble*** : F. BENOIT. *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, P., 1897, in-4°. — L. HAUTECŒUR. *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, P., 1912, in-8°. — SCHNEIDER. *Quatremère de Quincy et son intervention dans les Arts*; *l'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, P., 1910, 2 vol. in-8°. — Ces ouvrages fourniront une bibliographie assez complète des livres parus de 1790 à 1815.

Recueils et monographies : LEGRAND ET LANDON. *Description de Paris et de ses monuments*, P., 1806-1809, 2 vol. in-8°. — J.-N.-L. DURAND. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, P., s. d., in-fol. — LANDON. *Annales du Musée*, t. XXVII, P., in-8°. — KRAFFT ET RANSONNETTE. *Plans, coupes, élévation des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs*, P., 1801-1802, in-fol. — KRAFFT. *Recueil d'architecture civile*, P., 1812, in-fol. — L.-A. DUBUT. *Architecture civile*, P., 1803, in-fol. — CH.-P.-J. NORMAND. *Recueil varié de plans et de façades*, P., 1815, in-fol. — A.-L.-T. VAUDOYER ET L.-P. BALTARD. *Grands prix d'architecture*, P., 1818-1834, 3 vol. in-fol. — MASY ET AMAURY DUVAL. *Les fontaines de Paris*, P., 1813, in-fol.

Sur Percier et Fontaine, voir : FOUCHÉ. *Percier et Fontaine*. P., s. d., in-8°. — A la liste de leurs ouvrages donnée par BEAUCHAL, on ajoutera : P.-F.-L. FONTAINE. *Journal des monuments de Paris envoyé à l'empereur de Russie*, Paris, 1892, in-fol., et complément publié par A. VUAFLART, P., 1912, in-fol.; P.-F.-L. FONTAINE. Les maisons du Premier Consul, *Revue de Paris*, 15 mars, 15 juin 1911. — Le livre de LANZAC DE LABORIE. *Paris sous Napoléon*, P., in-12, contient les références bibliographiques pour les monuments construits à cette époque. On y pourra ajouter les articles parus depuis dans la *Revue des Etudes napoléoniennes*, et les articles de STEIN, sur l'arc de triomphe, *Revue des Etudes historiques*, oct.-déc. 1919, et de G. VAUTHIER : Huyot, architecte de l'arc de triomphe, dans le *Bulletin de la Société de l'hist. de l'art fr.*, 1920, p. 6.

Décoration et mobilier PERCIER. *Recueil de décorations intérieures*, P., 1801-1812, in-fol. — LAFOND. *L'art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire*, P., 1900, in-fol. — DE FÉLICE. *Le meuble français sous Louis XVI et l'Empire*, P., s. d., in-12. — DUMONTHIER. *Les sièges de Georges Jacob, de Jacob frères, de Jacob Desmalter*, P., s. d., 3 vol. in-4°. — LEFUEL. *G. Jacob*, P., 1914, in-4°. — MARMOTTAN. *Le style Empire*, P., 3 vol. in-f°. — Les Recueils parus à la librairie Eggimann Morancé, sur *l'Hôtel de Beauharnais*, *Fontainebleau*, etc....

Restauration et monarchie de Juillet. — GOURLIER, BIET, GRILLON ET FEU TARDIEU.

Choix d'édifices publics et privés projetés et construits en France depuis le commencement du XIXe s., P., 1837-1850, 3 vol. in-fol. — L.-M. Normand. *Paris moderne...*, Liége, 1843-1846, 2 vol. in-fol. — V. Calliat. *Parallèle des maisons construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*, P., 1850, in-fol. — Pigeory. *Les monuments de Paris. Histoire de l'architecture civile, publique et religieuse sous le règne du roi Louis-Philippe*, P., 1847, in-8°. — Paul Léon. La querelle des classiques et des gothiques, *Revue de Paris*, 1er et 15 juillet 1913. — P. Gout *Viollet-le-Duc*, P., in-4°. — A. Rostand. Viollet-le-Duc, historien, *Revue critique des idées et des livres*, 10 mars 1914.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE EN FRANCE DE 1789 A 1850[1]

I. — LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

La crise politique et sociale où va sombrer l'ancien régime et d'où va sortir un ordre de choses nouveau ne modifie pas, bien au contraire, la direction générale dans laquelle on a vu l'art français s'engager depuis le milieu du xviiie siècle. Le mouvement de réaction classique qui s'est affirmé, particulièrement en sculpture, dès avant 1750, va se continuer et même se précipiter sous l'influence des événements, des idées et des modes nouvelles. La prétention des hommes de la Révolution et de l'Empire de se modeler en tout, dans les institutions comme dans les réalités journalières, sur la Grèce et sur Rome, leur goût si marqué pour la résurrection, dans le cadre de la vie privée ou publique, d'un style antique, sévère et nu, leurs conceptions monumentales si nettement orientées, dans les créations d'ensemble ou dans le détail de l'ornement, vers la copie ou le pastiche des monuments ou du décor gréco-romains, entraîneront fatalement, et de plus en plus, la sculpture vers un idéal analogue.

La peinture elle-même, on le verra plus tard, cédera, sous la direction autoritaire de David, à cette même impulsion; elle acceptera les thèmes antiques et se soumettra au modèle gréco-romain, au canon, au style. Mais elle aura fatalement d'autres inspirations qui la solliciteront; des genres nouveaux ou renouvelés échapperont à la règle antique; elle trouvera des modèles dans la réalité même, des spectacles grandioses à évoquer, des figures expressives à fixer, des événements marquants à commémorer et que l'allégorie, comme la transposition à l'antique,

1. Par M. Paul Vitry.

seront impuissantes à traduire. La sculpture, au contraire, prendra ses modèles directs dans les marbres antiques de plus en plus connus, étudiés et serrés de près, dans les chefs-d'œuvre jadis réservés aux seules joies du monarque et de sa cour, dans ses palais, ses parcs ou ses cabinets, et maintenant exposés dans les musées de la Nation. Il fallait jadis aller chercher très loin sur la terre classique d'Italie les plus illustres de ces chefs-d'œuvre ; quelques privilégiés seuls avaient pu les contempler ; les conquêtes de la République les amènent jusqu'à Paris dans ce Muséum prodigieux où Van Eyck et Rubens voisinent avec Raphaël, mais où, dans les galeries de sculpture, l'antique seul règne en maître. Ailleurs, il est vrai, les témoins de l'art du moyen âge et de la Renaissance ont été recueillis et rassemblés. Les imaginations des historiens, des poètes, voire de quelques peintres et de quelques décorateurs, peuvent en être frappées ; les sculpteurs ne les regardent pas, même ceux qui collaborent à leur installation et à leur réfection : un Beauvallet, un Deseine, qui, dans leurs créations personnelles, demeurent les plus intransigeants des classiques ; quelques bas-reliefs militaires, quelques portraits vigoureux évoqueront seuls en sculpture la réalité contemporaine, mais sans atteindre à la valeur du *Sacre* de David, des *Pestiférés* de Gros, ou même des véridiques effigies d'un Gérard et d'un Isabey. La théorie classique dominante va pénétrer et refroidir l'art du portrait lui-même : l'élimination des détails caractéristiques d'une physionomie, les conventions dans le traitement des chairs, des yeux ou des cheveux, l'idéalisation du costume et parfois sa suppression, le système du nu dit « héroïque » qui s'imposera souvent, aussi bien pour les évocations rétrospectives que pour les représentations contemporaines, tendent chaque jour à diminuer son intérêt documentaire et vivant, sans parvenir cependant à l'étouffer complètement.

Toutefois, l'étude naturaliste qui s'était imposée aux plus grands de nos sculpteurs du XVIIIe siècle, concurremment avec celle du modèle antique, ne disparaît pas d'un seul coup : un Roland, un Chaudet sont encore des interprètes consciencieux et savants du modèle vivant, comme jadis un Pajou ou un Houdon ; mais la proportion est changée, et l'équilibre tend à se rompre ; pendant un temps assez court, l'heureux mélange de vérité et de style qui avait fait la qualité éminente de la *Diane* de Houdon, par exemple, se poursuit toutefois encore et maintient l'intérêt de cet art plus froid, mais qui reste harmonieux dans sa composition savante et sa correction voulue, avant de sombrer dans le pur académisme.

Les événements révolutionnaires ont eu leur contre-coup néanmoins, sinon sur l'art lui-même, au moins sur les conditions générales de son

développement. La suppression du corps privilégié des Académies, l'ouverture des Salons à tous les artistes sans distinction troublent singulièrement la hiérarchie des talents établie jusque-là. Mais, bien que l'on proclame officiellement que cette « liberté rendue aux arts » va partout faire éclore le génie, il ne semble pas que, en sculpture du moins, des talents bien considérables se soient immédiatement révélés en dehors des anciens de l'Académie et de leurs élèves qui ont subi la discipline parisienne et romaine. Des associations d'artistes se reforment sous le



Phot. Giraudon

FIG. 50. — Cartellier : La Gloire distribuant des couronnes (pierre). (Colonnade du Louvre.)

nom de *Commune des Arts*, ou de *Société populaire et républicaine des Arts*, qui aspirent à jouer le même rôle que les anciennes Académies, jusqu'au jour où celles-ci se reconstitueront avec l'Institut de 1795 et de 1804, le gouvernement restant maître toutefois de l'enseignement, maître des Salons, maître surtout des commandes officielles.

Celles-ci appartenaient déjà sous l'ancien régime à la Direction des bâtiments du roi ; la faveur y intervenait autant que la qualité académique ou la valeur des intéressés. L'esprit égalitaire des temps nouveaux amène au régime des concours, qui fleurit sous la Révolution et dont quelques essais avaient marqué seulement les dernières années du règne de Louis XVI (concours pour le monument commémoratif des expériences aérostatiques de 1784, par exemple). A trois reprises le

monument de Jean-Jacques Rousseau, voté par la Constituante dès 1790, fut proposé aux compétitions des artistes, qui présentèrent en foule leurs esquisses. Houdon, à l'origine, protesta dans une plaquette publiée en 1791, intitulée *Réflexion sur les concours*. Il semble qu'à ce moment on ait pris sa requête en considération. Mais, plus tard, il dut s'effacer, et c'est Moitte qui fut désigné, le 27 pluviôse an III, pour élever la statue. En l'an II et en l'an III, de grands concours eurent lieu pour la représentation des scènes glorieuses de la Révolution. Des jurys furent également désignés pour l'attribution de récompenses à la suite des Salons, pour l'achat d'œuvres par la nation. Il s'agissait de remplacer la manne officielle des commandes d'antan, en couvrant la responsabilité du pouvoir nouveau, sans favoritisme ni privilège.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire

Fig. 51. — Julien : Esquisse pour la statue de Poussin (terre cuite). (Musée du Louvre.)

Le Directoire, le Consulat et l'Empire continuèrent le régime des concours et des encouragements votés par un jury. L'institution, en 1810, des « prix décennaux » décernés par la classe des Beaux-Arts de l'Institut est conforme aux idées révolutionnaires. Mais, entre temps, les commandes personnelles de Napoléon et du gouvernement consulaire, puis impérial, destinées à la glorification du régime ou à l'embellissement des demeures officielles, avaient renoué la tradition de l'ancien régime. Il s'agissait de remeubler les palais de la monarchie, de les terminer parfois. Vingt bustes furent commandés d'un seul coup pour la galerie des Consuls aux Tuileries (1800), trente statues pour le Sénat conservateur au Luxembourg. Le Louvre sollicita particulièrement l'attention de Napoléon et de Vivant Denon qui dirigeait l'exécution de ses pensées artistiques. Les sculptures de la Colonnade, le fronton de Lemot et le bas-relief de Cartellier, la décoration de l'attique de l'aile Louis XIII, par Moitte, Roland et Chaudet, sont parmi les morceaux les plus considérables de l'époque et les plus vantés. La décoration de l'arc du Carrousel, celle de la colonne de la Grande Armée, avec son bas-relief continu en spirale, furent aussi l'occasion de commandes importantes

et répétées. Notons enfin la reprise des commandes de l'ancien régime, de ces statues de grands hommes, en particulier, esquissées pour le comte d'Angiviller et qui ne virent le jour en marbre que sous le Consulat ou l'Empire : tels le *Duguesclin* de Foucou, le *Saint Vincent de Paul* de Stouf, le *Cassini* de Moitte, le *Poussin* de Julien, etc. Mais ce sont surtout les nombreuses effigies de l'Empereur, de ses parents, de ses généraux morts au champ d'honneur, ou des grands dignitaires de la cour nouvelle, qui fournirent des occasions de se distinguer aux artistes de tout âge et de toute origine.

LES SURVIVANTS DE L'ANCIEN RÉGIME

Une fois passées les premières années de la Révolution, où se consacrent encore les succès des sculpteurs en renom avant 1789, où Pajou expose sa *Psyché*, et Julien sa *Nymphe à la chèvre*, où Houdon termine le buste du roi et modèle ceux de Lafayette et de Necker, en attendant ceux de Mirabeau et de Dumouriez, les grands premiers rôles de la sculpture vont subir une éclipse notable. Certains disparaîtront même totalement de la scène, comme Félix Lecomte, le portraitiste de Marie-Antoinette. Pajou se retire, avec sa femme malade, à Montpellier, où il modèle encore quelques bustes honnêtes et sans génie. Devenu veuf, il rentre à Paris en 1794, reprend ses fonctions de garde des antiques et participe à l'organisation du Muséum. Mais l'ère des grands travaux est terminée pour lui, et à peine peut-on citer un médiocre buste de *César*, pour les Tuileries, et un *Démosthène* qu'il exécute pour le Sénat en 1802. Julien s'est retiré au Puy, où il modèle quelques statuettes et des sujets de pendule à l'antique. Clodion a gagné Nancy, berceau de sa famille. Il y décore des maisons et y travaille pour la manufacture de Niederviller avec son parent le sculpteur Lemire. Sa vogue sera passée, lorsqu'il rentrera à Paris. Il s'essaiera au grand style dans une *Scène de Déluge* et dans un *Caton l'ancien*, mais il végétera jusqu'à sa mort en 1814.

Quant à Houdon, il est resté à Paris ; mais sa clientèle ordinaire s'est dispersée, et son habitude de rechercher, pour en faire les effigies, les hommes du jour ne se prolonge guère, pour l'instant, au delà de 1792. Quelques hommes politiques, mais de second plan, un Adrien Duquesnoy, un Cabanis, un Marie-Joseph Chénier, posent encore devant lui ; quelques savants, comme l'abbé Barthélemy, Lalande ou Laplace. Mais ce n'est guère que dans l'intimité, devant les figures de ses filles, que son génie retrouve sa verve et sa fraîcheur d'antan. Il ne peut obtenir la commande du monument de Rousseau. Une statue de la *Philosophie*, pour laquelle il utilise peut-être une ci-devant *Sainte Scolastique* transformée

en allégorie révolutionnaire, lui est commandée pour la Convention : elle a disparu; mais nous avons le médiocre *Cicéron* qu'il fit, quelques années plus tard, pour le Sénat. Nous avons aussi, dans les caveaux du Panthéon, son *Voltaire* debout, drapé à l'antique, du Salon de 1812 : c'est un morceau froid et guindé, qui est bien loin des brillantes et spirituelles effigies de 1778 et de 1781. La statue du *Général Joubert* (Musée de Versailles, où elle a été longtemps confondue avec une œuvre de Stouf) vaut encore moins. Quelques bustes du temps de l'Empire ont cependant un certain accent, le *Ney* et le *Soult*, par exemple. Son *Napoléon*, au moins dans la terre cuite de Dijon, est une effigie pénétrante et de grande allure; mais le marbre de Versailles, qu'accompagne, en 1806-1808, une *Joséphine* bien lourde et banale, le *Collin d'Harleville*, le *Bigot de Préameneu* et quelques autres témoignent que l'artiste a singulièrement vieilli et que les modes nouvelles, auxquelles il essaie parfois de s'adapter, le servent assez mal. Il garde sa vogue néanmoins, reçoit d'assez nombreuses commandes de portraits, et, lorsque les souverains alliés entrent à Paris en 1814, un de leurs premiers soins est d'aller rendre visite au sculpteur de la grande Catherine et du prince Henri de Prusse. L'un d'eux, l'empereur Alexandre, lui demande même son portrait. C'est le dernier buste qu'il ait exposé. Il enseigne encore après 1815, mais ne travaille plus guère, et s'éteint lentement jusqu'en 1828.



Phot. Bulloz.

FIG. 52. — Houdon : Buste de Napoléon Ier (terre cuite).
(Musée de Dijon.)

JULIEN était mort depuis longtemps (1804), après avoir obtenu un dernier succès avec le marbre de son *Poussin* demi-nu, de 1804, qui parut au Salon l'année même de sa mort. BOIZOT, qui avait connu les faveurs officielles et dirigé la production des ateliers de la manufacture de Sèvres sous l'ancien régime, poursuivit cette dernière tâche pendant la Révolution. Portraitiste de Hoche, c'est lui qui fut désigné pour l'exécution du monument que l'armée du Rhin devait lui élever à Weissenthurm, et dont les bas-reliefs pittoresques, restés inutilisés, sont aujourd'hui au Musée de Versailles. Il termine sa carrière avec la décoration de la fon-

taine du Châtelet, consacrée aux gloires militaires du Consulat et dont la figure allégorique, élégante encore, adopte la correction un peu sèche de la nouvelle école.

Stouf (né en 1742), Delaistre (né en 1746), Masson (né en 1745), formés dans les ateliers de Guillaume II Coustou, de Lecomte et de Vassé, sont encore des survivants de l'ancien régime et en prolongent quelque peu l'esprit, soit dans leurs statues de grands hommes, soit sans doute même dans leurs allégories révolutionnaires de la *Liberté*, de l'*Égalité* ou de la *Nature*, statues de fêtes publiques, maquettes de plâtre et d'étoffe vouées à la destruction, enfin dans leurs décorations du Panthéon, qui ont disparu. Mais les deux représentants les plus caractéristiques de cette génération intermédiaire, formée peu avant 1789, et dont le plein développement ne se produisit que sous la Révolution et l'Empire, c'est Moitte (1746-1810), et c'est Roland (1746-1816). Le premier, chargé des bas-reliefs éphémères de l'arc du Champ de Mars pour la fête de la Fédération, le fut aussi, grâce à Quatremère de Quincy, du fronton du Panthéon, représentant la *Patrie distribuant des couronnes au génie et à la vertu* : composition qui remplaça une grande page religieuse de Coustou, et fut remplacée elle-même par un motif analogue réalisé par David d'Angers, après 1830. Plus heureux, un bas-relief qu'il avait conçu en 1798 pour la décoration du Luxembourg, représentant la *France entourée des Vertus*, se voit encore au Sénat. Enfin la participation de Moitte à la décoration du Louvre (un des frontons de l'attique de l'aile Louis XIII, représentant la *Loi* entre un Moïse et un Numa) est encore en place.



Phot. Giraudon.

Fig. 33. — Roland : Homère (marbre).
(Musée du Louvre.)

Quant à Roland, plus apprécié que son maître Pajou de Quatremère de Quincy, il avait exécuté, sous la direction de celui-ci, en 1792, pour la pompe funèbre du maire d'Étampes, Simonneau, une figure assise de la *Loi*, que l'on conserva longtemps sous le péristyle du Panthéon. Doué d'un esprit de douceur et de modération, il ne s'imposa guère plus tard et se vit supplanté par des artistes plus jeunes et plus

ardents, plus médiocres aussi, comme Lesueur, Dupasquier ou Beauvallet, qui firent les frais des grandes journées révolutionnaires; mais il reparut après la tourmente: son *Homère* de 1802 fut une des figures les plus sérieusement établies de cette nouvelle série de morceaux de Salon ou d'Académie, que guettait le Musée. Il eut, à côté de Moitte, à décorer l'attique du Louvre de *Victoires* allégoriques, d'un *Hercule* et d'une *Minerve* qui continuent sagement la tradition du XVIe et du XVIIe siècle. Il eut à exécuter aussi, en 1810, pour la salle des séances de l'Institut, une statue de *Napoléon* en costume du sacre, qui est une des images officielles les plus fortes et les plus monumentales de l'empereur. Son *Tronchet*, destiné au Conseil d'État, aujourd'hui à Versailles, a des qualités de même ordre, et ses bustes, celui de son maître *Pajou*, daté de 1797, ceux des peintres *Suvée* et *Vestier*, celui du jeune *Denis Sébastien Leroy* (ancienne Collection Doucet), le sien même (à l'Institut), sont des morceaux élégants et précis, où survit la tradition du XVIIIe siècle.



Phot. Giraudon.

FIG. 34. — Chinard : Buste de Madame Récamier (marbre).
(Musée de Lyon.)

Un autre artiste de ce temps, formé aussi dans la tradition de l'ancien régime, mais dans un milieu provincial, à Lyon, excella également dans l'art du portrait : c'est CHINARD (1758-1813). Son œuvre abondant et facile reflète tous les sentiments de l'époque dont il a traduit, en médaillons ou en bustes, un nombre incalculable de physionomies. La plus célèbre de ses effigies et la plus heureuse est celle de *Mme Récamier*, qu'il exécuta sans doute à Paris en 1802, et dont la présentation ingénieuse, autant que la beauté du modèle, a fait la fortune singulière. Ses bustes postérieurs de *Joséphine* ou d'*Élisa Bonaparte* ne retrouvèrent pas la même grâce souveraine, bien que précis et élégants encore et d'une sincérité que n'atteindront plus guère les portraitistes officiels de l'Empire.

Les frères DESEINE, Claude-André, le sourd-muet, et Louis-Pierre, le collaborateur, puis l'ennemi acharné d'Alexandre Lenoir et de son Musée des Monuments français, nous ont laissé aussi des effigies intéressantes quoique un peu plus lourdes. Mais il faut tirer hors de pair en ce genre

l'œuvre d'un homme assez obscur, Corbet, originaire de Douai, qui travailla longtemps à Lille, vint à Paris en 1795 pour y faire de la sculpture révolutionnaire, et qui signa, en l'an VII, un chef-d'œuvre incomparable, le buste de *Bonaparte, premier consul de la République*, drapé dans son ample manteau, buste d'une conception puissante et d'une saisissante énergie ; avec le célèbre *Bonaparte à Arcole*, de Gros, c'est une des images à la fois fidèles et conformes à l'imagination poétique de l' « homme prédestiné ».

L'INFLUENCE DE CANOVA

A toutes les raisons que nous avons énumérées plus haut et qui militaient en faveur de la réaction classique contre le libre esprit du XVIIIe siècle allait s'ajouter, au début du XIXe, l'autorité, proclamée par les esthéticiens et consacrée par les faveurs officielles, d'un artiste étranger qui, sans s'établir en permanence en France, y vint à plusieurs reprises, y joua un rôle considérable et, peut-on dire, y fit école : c'est Canova. Vénitien d'origine, mais formé dans le milieu romain, où des artistes et des archéologues de toute nationalité, parmi lesquels notre Quatremère de Quincy, avaient affirmé dès longtemps la nécessité du retour à l'antique, où notre David avait conçu vers 1780 les principes d'un art nouveau qu'il devait manifester à son retour en France avec ses *Horaces* et son *Bélisaire*, Canova, jeune encore, s'était fait connaître par ses tombeaux des papes Clément XIII et Clément XIV, puis par son *Thésée*, son *Hercule*, son *Persée*, imités de l'antique et fêtés à l'égal des grands chefs-d'œuvre romains. Les directeurs et les élèves de notre Académie de France à Rome avaient, dès avant 1789, senti et fait connaître chez nous l'autorité de ce « restaurateur de l'antiquité ». Le souple talent de Chinard en avait certainement pris déjà quelques traits. Les campagnes d'Italie, aux dernières années du siècle, mirent, comme jadis les expéditions de Charles VIII et de Louis XII, une élite nouvelle, qui allait devenir la noblesse impériale, au contact de l'art et des artistes italiens. Murat commanda à Canova une réplique de son *Amour et Psyché* pour son château de Villiers, près Paris, puis une deuxième version du même groupe, où les deux jeunes gens sont debout et où la composition présente une tenue moins mièvre et moins compliquée, qui satisfaisait davantage le goût sévère de Quatremère de Quincy.

Le général en chef, premier consul, et bientôt empereur, voulut avoir son image triomphale exécutée par l'artiste en vogue, qui pleurait en silence la déchéance de sa patrie et l'enlèvement des chefs-d'œuvre de l'art antique, ses modèles de prédilection, mais qui laissait venir à lui

néanmoins honneurs et commandes ; il se laissa même attirer à Paris en 1802, sans toutefois s'y laisser retenir. Il y revint en 1810, puis en 1815, mais cette fois après la débâcle impériale, comme envoyé du Saint-Siège et chargé de la mission de rapatrier ses chers antiques. Associé de l'Institut, abondamment représenté aux expositions de 1802, 1804, 1808, 1810 et 1812, copieusement louangé par la critique académique et par Quatremère, — que son biographe, M. Schneider, déclare avoir été le « coryphée de sa gloire » et le principal agent d'un véritable « syndicat d'apologie », — il reçoit de nombreuses commandes : des répliques de l'*Hébé*, du *Pâris*, de la *Vénus*, de la *Madeleine* prennent place chez Joséphine à la Malmaison, chez Lucien Bonaparte, chez le comte Sommariva, etc.

En dehors de la statue héroïque de *Napoléon* en *Mars*, dont le marbre, destiné au Muséum, fut enlevé comme trophée par Wellington en 1815 et dont un bronze se voit au Musée Brera à Milan, on lui demanda une statue de *Madame Mère* en matrone romaine, imitée de l'*Agrippine* du Vatican, une *Marie-Louise*, également assise et drapée, en *Concorde*, une *Élisa* en *Polymnie*. La beauté et la complaisance, dit-on, de Pauline devenue princesse Borghèse lui fournirent l'occasion d'un de ses chefs-d'œuvre, la fameuse statue-portrait en *Venus victrix*, de la galerie Borghèse.

Des élèves et des praticiens de Canova, à défaut du maître, étaient venus s'installer en France et travaillaient abondamment pour la cour impériale. Bartolini, auteur de bustes innombrables d'une banalité affligeante, Caldelari, Spalla, Triscornia, etc., cependant qu'un demi-Italien, Bosio, né à Monaco, d'une famille corse, après un court passage dans l'atelier de Pajou en 1786, puis une carrière militaire assez aventureuse, se formait définitivement par un long séjour en Italie, et, revenu à Paris en 1807, allait mériter, par son habileté élégante et sa correction un peu froide, le surnom de « Canova français ».

L'Europe entière, du reste, subissait à ce moment l'attraction romaine et pratiquait les formules canoviennes. On a presque peine à distinguer les unes des autres les productions du Suédois Sergell, du Danois Thorvaldsen, de l'Allemand Dannecker, du Belge Kessels, ou de l'Anglais Flaxman.

Il était naturel que les Français, de quelque tradition qu'ils pussent se réclamer et quel que fût leur tempérament individuel, subissent cette influence préparée par tout un développement antérieur et soutenue par l'autorité indéniable d'un talent dont ils virent peut-être du reste plutôt les côtés aimables et gracieux que les aspects sévères et le style monumental.

Ce sont naturellement les sculpteurs qui séjournèrent à Rome pen-

dant les années de l'Empire qui subirent le plus profondément cette empreinte. Nous avons déjà cité le cas de Bosio. Plusieurs autres, arrêtés, comme lui, dans leur carrière normale par les événements révolutionnaires, partis très tard pour Rome, vers la quarantaine, étaient déjà des hommes faits et n'en montrèrent que mieux, et dans des travaux importants, l'effet de l'exemple et de l'enseignement de Canova. Milhomme avait obtenu le prix de Rome à quarante-trois ans, en 1801. Il était encore à Rome, lorsqu'il exécuta sa *Psyché*, qui est au Louvre, et surtout son étrange statue du *Général Hoche*, plus qu'à demi nu et casqué à la romaine, qui est à Versailles (1808). De même, Dupaty, né en 1771, fils d'un président au Parlement de Bordeaux, avocat, peintre, puis soldat, avait fait des débuts assez tardifs et ne partit à Rome qu'en 1804. Il y resta huit ans, et, en 1810, il y signait une grande *Venus genitrix*, aujourd'hui au Muséum d'histoire naturelle, qui est tout à fait dans l'esprit de Canova, non sans une grâce un peu lourde, du reste; en 1812, il réalisait cette statue où la gageure du nu héroïque est encore plus complète et où le *Général Leclerc*, le beau-frère de l'empereur, apparaît vêtu d'un seul baudrier, appuyé, comme l'*Apollon sauroctone*, sur une colonne qui porte une palme emblématique, aussi vague et aussi sèche que possible. C'est à Rome également que Callamard exécuta cette jolie statuette de l'*Innocence réchauffant un serpent dans son sein* (1806), qui est aujourd'hui au Musée d'Avignon, et le modèle de son *Hyacinthe blessé*, qui ne parut qu'au Salon de 1812 et qui annonce, par sa grâce un peu molle d'adolescent praxitélien, celui que Bosio allait donner quelques années après.

LA GÉNÉRATION DE L'EMPIRE

Chaudet, au contraire, né en 1763, avait connu l'enseignement et les récompenses académiques dès avant la Révolution. Il revint à Paris juste pour se faire agréer et pour exposer au Salon de 1789. Il participa en 1792 à la décoration du Panthéon, où, par exception, son bas-relief du *Dévouement à la patrie* est encore en place sous le péristyle et ne manque pas d'accent et de mouvement. Plus tard, ses morceaux de Salon, son *Cyparisse* (1798), son *Œdipe et Phorbas* (1801), son *Amour jouant avec un papillon* (1802), dénotent une recherche de correction scolaire avec un certain sentiment de la grâce et de l'équilibre, qui font de lui le représentant le plus typique de l'art ultra-classique de la génération nouvelle, orientée vers l'antique et vers Canova. Une statue allégorique de la *Paix*, commandée en 1803, fondue en argent en 1805 par l'orfèvre Cherest, avec le métal provenant des monuments des cœurs

de Louis XIII et de Louis XIV, que Lenoir avait sauvés jusque-là à travers la tourmente révolutionnaire, prit place aux Tuileries, et s'est fort heureusement conservée dans nos collections nationales. Elle est déposée au Musée des Arts décoratifs. C'est le type de ces statues allégoriques à la romaine, que la Révolution avait multipliées et dont presque toutes ont disparu. Au premier rang des sculpteurs officiels sous l'Empire, Chaudet fut chargé de décorer le fronton du Palais-Bourbon, où devait figurer l'*Empereur présentant à la députation du Corps législatif les drapeaux d'Austerlitz*, et qui a été transformé plus tard. Mais nous avons encore au palais du Louvre (aile Louis XIII) sa figure de la *Poésie*, son *Homère* et son *Virgile* qui prirent place à la suite des compositions de Roland et de Moitte, ses aînés; l'œuvre de Chaudet leur fut d'ailleurs préférée dans le concours solennel des prix décennaux institués en 1810 et proclamée comme le meilleur ouvrage de sculpture (sujet héroïque). Il est vrai que le jury (en l'espèce la classe des Beaux-Arts de l'Institut) visait, en même temps que les décorations du Louvre de Chaudet, la statue de l'*Empereur* en costume romain, qui lui avait été demandée pour couronner la colonne de la Grande Armée élevée sur la place Vendôme; ce morceau de sculpture monumentale important consacrait la gloire du régime, et l'adulation officielle compta peut-être autant que l'estime que l'on faisait du talent de l'artiste, lequel venait, du reste, de mourir, âgé seulement de quarante-sept ans.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire

FIG. 55. — Chaudet : Amour jouant avec un papillon (marbre). (Musée du Louvre.)

La statue de la colonne a disparu en 1815 et a été remplacée plus tard, sous Louis-Philippe, par le *Napoléon* en petit chapeau, de Seurre, puis, sous Napoléon III, par une restitution approximative de la statue de Chaudet. Celui-ci avait eu aussi à exécuter pour le Corps législatif une autre statue de Napoléon, et, suivant les errements en vogue, persuadé, comme Canova et comme Vivant Denon, que l'on ne pouvait rien faire d'héroïque et de monumental avec le costume moderne, il avait drapé dans un manteau antique son *Napoléon législateur* et lui avait mis à

la main, pour représenter le Code civil, un « volumen » inattendu. La statue fut enlevée en 1815 par Blücher, comme celle de Canova par Wellington : elle est aujourd'hui encore à Potsdam ; mais une réplique s'en voit au château de Compiègne.

Le talent de Chaudet était peut-être, d'ailleurs, plus varié que ces morceaux officiels ne peuvent en donner idée. Il est malheureusement difficile de savoir ce qu'était une *Sensibilité* de lui, exposée en 1789, un *Nid d'amour* au Salon de 1791, un *Paul et Virginie* au Salon de 1795 ; mais divers motifs de la décoration intérieure du Louvre, des modèles qu'il donna aux bronziers pour décorer des meubles de Jacob, des esquisses qui figurent dans un carnet de croquis récemment entré au Louvre nous le montrent beaucoup plus souple et plus « moderne » qu'on ne serait tenté de le croire.



Phot. Giraudon.

Fig. 56. — Cartellier : Statue de Vergniaud (plâtre). (Musée de Versailles.)

Classiques à outrance également dans leurs grandes œuvres officielles, le Lyonnais Lemot (1772-1827) et le Parisien Cartellier (1759-1831) échappèrent parfois à la règle antique et nous ont laissé quelques morceaux de sculpture réaliste assez robuste et directe. Le premier eut l'honneur, comme Chaudet, de remporter l'un des grands prix de 1810 pour son fronton de la Colonnade du Louvre, d'une composition sage et compassée; il représente *Minerve invitant les Muses à rendre hommage au souverain* qui vient d'achever le palais monarchique du Louvre. Mais il faut souligner au moins l'intention de cette *Contemporaine s'abandonnant à une douce rêverie*, qu'il exposa en 1810. La même année, sa statue de *Murat* fut une des meilleures de la série des grands dignitaires (aujourd'hui au Musée de Versailles) pour lesquels heureusement on fit trêve à la loi du nu ou du drapé antique, et l'on représenta tout sim-

plement dans le marbre ces pittoresques uniformes et ces costumes brodés et empanachés qui s'étalent dans le *Sacre*, de David.

Cartellier avait eu à reproduire dans cette série *Louis Bonaparte*, roi de Hollande; Roland, l'archichancelier *Cambacérès*; Masson, l'archi-trésorier *Lebrun*; Delaistre, le roi *Joseph*; Ramey, le vice-roi *Eugène*; et chacun d'eux s'était évertué à camper son héros en une attitude avantageuse qui manque le plus souvent de simplicité, mais non de dignité et de vérité historique. Cartellier, du reste, est peut-être celui de tous qui apporta dans ces exercices le plus de robustesse et de sincérité, bien que les généraux *Dugommier*, par Chaudet, *Custine*, par Moitte, *Caffarelli*, par Masson, ne soient pas non plus négligeables. Déjà, dans une commande destinée au Sénat, qui ne fut malheureusement pas réalisée en marbre, mais dont le plâtre nous est demeuré, il avait campé un *Vergniaud* plein d'emphase, drapé demi-nu dans une sorte de manteau réel formant robe de chambre, et improvisant au saut du lit un discours qu'il va jeter sur le papier. Il est à noter aussi que Cartellier, élève de l'école gratuite de dessin de Bachelier à la fin de l'ancien régime, s'était présenté sans succès au concours de Rome, qu'il dut travailler pour l'industrie, afin de soutenir sa mère restée veuve, et n'alla jamais à Rome. Cela ne l'empêcha pas, ensuite, de montrer à l'occasion un sens très aigu et très exact de la composition antique, dans son quadrige de la Colonnade du Louvre, par exemple, d'où une Victoire élégante et un peu sèche distribue des couronnes. Notons aussi que Cartellier, ami et admirateur de Chaudet, se donna la tâche d'achever ses marbres laissés en suspens, notamment celui de l'*Amour*, du Louvre, dont il exécuta la jolie frise de la base, où se poursuivent des Éros enfantins. Notons enfin que Cartellier fut le maître de Rude.

Une double tendance se marquait ainsi malgré tout, jusque dans l'art le plus officiel : de même que l'œuvre du peintre David permet d'opposer aux *Sabines* et au *Léonidas* le *Sacre* et les *Aigles*, la sculpture de l'Empire, sans atteindre jamais, comme nous l'indiquions au début, la puissance géniale de ces évocations historiques, juxtaposait parfois à de froids pastiches gréco-romains des éléments de vérité et de vie. Elle les introduisait aussi parfois dans le cadre rigide de quelque monument à l'antique, tel l'arc de triomphe du Carrousel, calqué sur celui de Constantin, dont la presque totalité des bas-reliefs rappellent des épisodes de la lutte contre la troisième coalition, *Austerlitz*, par Ramey, *Ulm*, par Cartellier, l'*Entrée à Vienne*, par Deseine, l'*Entrée à Munich*, par Clodion (!). Huit figures de soldats de la Grande Armée y montent la garde sur la corniche, dragon, grenadier, carabinier, cuirassier, canonnier, etc., traduits en marbre dans leurs uniformes d'épopée par Corbet, Dumont, Foucou, Bridan, Chinard, etc.

II. — LA RESTAURATION ET LA MONARCHIE DE JUILLET

Le retour des Bourbons en 1815, et l'avènement de la monarchie constitutionnelle en 1830 ne devaient pas non plus par eux-mêmes changer grand'chose à l'orientation générale de la sculpture française même officielle. Les entreprises ambitieuses du gouvernement impérial, il est vrai, s'arrêtent, ou se poursuivent lentement après 1815 : telles la décoration du Louvre, du Temple de la Gloire, redevenu église de la



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 57. — Bosio : Hyacinthe (marbre). (Musée du Louvre.)

Madeleine, et du Panthéon, redevenu église Sainte-Geneviève; celles de l'arc de l'Étoile et du tombeau de l'Empereur aux Invalides ne furent même entamées que sous Louis-Philippe.

La série la plus notable des commandes de Louis XVIII, celle des restitutions de monuments détruits par la Révolution, fut toutefois une occasion de s'employer pour les ci-devant sculpteurs impériaux : Bosio exécuta le *Louis XIV* de la place des Victoires (dont on fit une statue équestre), Lemot, le *Henri IV* du Pont Neuf et le *Louis XIV* de Lyon, Cartellier, le *Louis XV* pédestre de Reims, Dupaty et Cortot, le *Louis XIII* de marbre de la place des Vosges, toutes effigies honnêtes, d'une réussite technique parfois remarquable, mais sans originalité ni accent. La Chapelle expiatoire, de Percier et Fontaine, se décora de groupes assez banals, dus à Bosio et à Cortot, qui y mêlèrent des souvenirs de l'art funéraire déclamatoire de l'ancien régime à la froideur de leur modelé néo-antique ; les effigies priantes, destinées à Saint-Denis, de

Louis XVI et de *Marie-Antoinette*, par Gaulle et Petitot, reprirent aussi des formules périmées, sans conviction et pour un résultat médiocre. Quant aux statues colossales destinées au pont de la Concorde et transportées plus tard dans la cour de Versailles, ce ne furent aussi que des succédanés assez tristes des figures rétrospectives du comte d'Angiviller. Le goût se répandait de plus en plus, du reste, de ces effigies commémoratives et donnait naissance, à côté de quelques heureuses évocations, comme l'élégant *Duc d'Enghien* de Bosio et le *Pichegru* de Cartellier, à des légions de figures factices et dénuées d'intérêt. Le souci de Louis-Philippe de peupler le palais de Versailles de « toutes les gloires de la France » augmenta encore singulièrement le nombre de ces pastiches, dont l'un des seuls à peu près réussis est le *Maréchal de Saxe*, de Rude, inspiré de Pigalle, qui est passé aujourd'hui au Louvre.

A part quelques rares commandes de sculpture monumentale, comme le fronton du Panthéon, qui sera demandé à David d'Angers après 1830, pour remplacer, en en reprenant le thème essentiel, celui de Moitte détruit en 1815, à part la décoration de l'arc de l'Étoile, sur laquelle nous reviendrons, nos sculpteurs en furent réduits, pour affirmer leur talent et développer leurs principes, à ces morceaux de Salon sans utilisation préconçue, sans fonction décorative, véritables exercices académiques qui développaient et généralisaient, sous le contrôle de l'Institut, dispensateur des récompenses, le système et l'esthétique vague des anciens morceaux de réception.

Mais il convient surtout de noter que, tandis que nos peintres se laissaient entraîner à la suite des littérateurs par le mouvement des idées nouvelles, aspiraient à un élargissement de la vision et du sentiment, réintroduisaient dans l'art la notion du mouvement, l'ardeur de la passion, le pittoresque des formes et des couleurs et aussi le sentiment de la nature vraie, tout ce qu'un Gros et un Géricault avaient déjà prêché d'exemple avant les purs romantiques, nos sculpteurs, comme nos architectes, restaient pour la grande majorité inféodés à l'esprit classique le plus intransigeant. Bosio dans sa *Nymphe Salmacis*, son *Aristée* et son *Hyacinthe*, comme dans son nouveau quadrige de l'arc du Carrousel, prolongeait l'art de Lemot, de Chaudet et surtout de Canova, de même que Cortot dans son *Daphnis et Chloé*, Ramey fils dans son *Thésée combattant le Minotaure*, Roman dans son *Nisus et Euryale*. Ces trois derniers morceaux de sculpture officielle en particulier, parus au Salon de 1827, l'année du *Sardanapale* de Delacroix, continuent presque absolument l'esprit et les formules du classicisme impérial.

Une nuance cependant se marque dans quelques-uns des pastiches d'antiquité de la Restauration. On avait déjà voulu distinguer, au temps de David, une « manière grecque » opposée à la copie des marbres

romains; mais c'est après 1815, à la suite de l'exposition à Londres des marbres du Parthénon et de leur diffusion par le moulage, que le sentiment commença à s'introduire d'un modèle antique plus pur, plus libre, plus fier, plus nerveux. Canova avait découvert lui-même, mais trop tard, dans un voyage qu'il fit en Angleterre après 1815, les chefs-d'œuvre au sujet desquels Quatremère de Quincy lui adressait un peu plus tard, en 1818, sa fameuse *Lettre sur les marbres d'Elgin*.

Chez nous un artiste érudit et curieux, J.-B. Giraud, originaire d'Aix-en-Provence, ami d'Emeric David, les avait connus et prônés depuis assez longtemps déjà, et l'un de ses compatriotes, son homonyme François-Grégoire Giraud, s'était inspiré de modèles grecs dans son bas-relief, d'une assez rare qualité, d'*Éthra et Phalante*. Tempérament curieux et puissant assez exceptionnel, ce dernier exposait aussi en 1827 ce *Chien braque* qui est au Louvre et qui donne, avant Barye, une si forte impression d'étude sur nature; c'est lui encore qui modelait cette maquette de monument funéraire dédié à la mémoire d'une femme et de deux enfants ravis à son affection, qui a été donnée au Louvre par son descendant M. Montenard et qui est une œuvre d'une émotion et d'une humanité si peu fréquentes à cette époque.


Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire

Fig. 58. — F.-G. Giraud : Projet de tombeau (cire).
(Musée du Louvre.)

L'imitation resta du reste superficielle chez la plupart des artistes de ce moment; chez Cortot, chez Ramey, elle se borne à des essais de types virils que l'on retrouve aussi dans le *Niobide* de Pradier; Barye seulement approchera plus tard de la tenue sévère et forte des modèles visés.

LES NOUVEAUX CLASSIQUES

Ce Pradier, qui parut dès le Salon de 1819 et qui allait devenir l'artiste le plus en vue, le plus fêté de toute sa génération, était né à Genève, en 1792, d'une famille de réfugiés protestants français. Élève de Lemot à Paris en 1809, prix de Rome en 1813, il séjourna en Italie jusqu'en 1819, puis y retourna de 1821 à 1823. Sa *Psyché* (1824) du Louvre et sa *Vénus* du Musée d'Orléans (1827) établissent nettement dès lors son élégance correcte et un peu froide, son modelé banal, qui procèdent encore en droite ligne des sculpteurs de l'Empire et de Canova. Il y mêle une certaine grâce sensuelle qui s'épanche dans la longue série de ses figures féminines, baigneuses ou odalisques, allégories ou déesses, laquelle se continue, avec une facilité inépuisable et un égal succès, jusqu'à l'*Atalante* de 1850 et la *Sapho* de 1852, exposée l'année même de sa mort. De nombreuses réductions, des statuettes plus libres, où le prétexte mythologique disparaît, où la nymphe n'est plus qu'une femme qui enlève sa chemise ou qui met ses bas, monnayèrent ce succès et le prolongent encore auprès de nos contemporains.



Phot. Bulloz.

Fig. 59. — Pradier : Vénus anadyomène (marbre).
(Musée d'Orléans.)

Lorsqu'il sort de ces sujets gracieux, qu'il s'agisse de figures classiques, comme son *Prométhée*, ou d'essais de statuaire religieuse, comme son *Mariage de la Vierge* de l'église de la Madeleine, Pradier reste banal, pauvre d'invention et sans personnalité dans l'exécution. Le portrait n'est guère son affaire non plus. A part sa statue assise du *Duc d'Orléans*, qui est à Versailles, et dont l'arrangement est assez heureux, il n'a guère donné que des bustes compassés et sans vie, comme le *Maxime du Camp* du Louvre et le *Granet* de Versailles, ou des statues rétrospectives insignifiantes, comme le *Saint Louis* d'Aigues-Mortes, ou le *Montmorency* de Versailles.

Toutefois, sans quitter le parti classique qu'il a adopté et qui fait si

étrangement contraste avec l'émancipation de l'art romantique contemporain, comme aussi avec le puissant réalisme qui anime l'œuvre du chef de l'école classique en peinture, J.-A.-D. Ingres, il rencontre souvent dans la sculpture monumentale des réussites que l'on ne saurait passer sous silence. Ses deux statues de villes de la place de la Concorde, *Lille* et *Strasbourg*, offrent une aisance harmonieuse remarquable. Ses *Renommées* nues, qui meublent les écoinçons de l'arc de l'Étoile, sont des figures décoratives amples et souples. Enfin, si les douze *Victoires* qu'il a dressées, comme des sentinelles rigides, autour du sarcophage de l'empereur aux Invalides ne sauraient rivaliser, ainsi qu'on l'a dit, avec l'Érechthéion (ce ne sont pas des caryatides, et elles sont d'une sévérité voulue qui contraste avec le charme jeune et vivant des exquises canéphores athéniennes), ce sont des conceptions frappantes et de grand style, qui s'allient à merveille avec l'ordonnance créée par l'architecte Visconti.



Phot. Giraudon.

Fig. 40. — Pradier : Victoire du tombeau de Napoléon.

(Dôme des Invalides, Paris.)

Foyatier (1793-1863), qui est à peu près le contemporain de Pradier, eut une carrière moins facile et moins heureuse. Son *Spartacus* (1830) est une figure assez dramatique et non sans outrance, où se glisse un soupçon de romantisme, tandis que des indications de réalisme apparaissent dans sa *Sieste*, en 1834; mais il est ailleurs, dans son *Cincinnatus* par exemple, terriblement poncif; ses nombreuses statues historiques, même et surtout sa lourde *Jeanne d'Arc* équestre d'Orléans, sont totalement dépourvues d'intérêt.

Jaley (1802-1866), Simart (1806-1877), Augustin Dumont (1801-1884) représentent également la tradition antique et les succès académiques. Le premier paraît doué d'une certaine délicatesse un peu mièvre dans sa *Prière* (1833) et sa *Pudeur* (1834), ses deux envois de Rome, ou son mince *Duc d'Orléans* debout, destiné à la Chambre des Pairs; le second, auteur de la curieuse restitution d'une *Minerve chryséléphantine* exécutée sous la direction du duc de Luynes à Dampierre, est un antiquomane convaincu qui retombe dans les errements de la sculpture impériale lorsqu'il transpose à la romaine pour les bas-reliefs du tombeau de

l'empereur tous les épisodes de l'épopée impériale, même lorsque cette transposition conduit véritablement à l'absurde, lorsqu'il s'agit par exemple de la *Signature du Concordat* ou de la *Distribution des croix de la Légion d'honneur*. Le troisième, héritier de toute une lignée d'artistes de l'ancien régime et de l'Empire, est un talent honnête, pondéré et non sans habileté ; le *Génie de la Liberté* qui couronne la colonne de Juillet (1833) est son œuvre la plus célèbre et la plus significative.

Duret (1804-1866) et Jouffroy (1806-1882), sans rompre avec l'École, dont ils prolongent et soutiennent la tradition, surtout dans la dernière partie de leur vie consacrée presque entièrement à l'enseignement, avaient manifesté, lorsqu'ils apparurent au Salon, peu après 1830, un sentiment plus jeune et plus vivant qui les apparente dans une certaine mesure au plus grand novateur de ce temps, François Rude, lequel est un classique également, notons-le bien, d'origine et d'intention, mais un classique dont nous verrons tout à l'heure le développement original et puissant. Le *Jeune pêcheur dansant la tarentelle* (1833) et le *Vendangeur improvisant* (1839) sont assez proches parents du *Petit pêcheur napolitain* de Rude, qui les avait précédés, et témoignent d'un certain goût du pittoresque et du mouvement, mais d'un goût en quelque sorte retenu et refroidi, comme celui qui apparaît dans les tableaux de Léopold Robert. Le *Richelieu* de Duret est une des bonnes statues historiques du Versailles de Louis-Philippe, et ses colossales Caryatides en bronze de la crypte des Invalides, représentant la *Force militaire* et la *Force civile*, montrent une invention expressive et une réelle ampleur monumentale.

Quant à Jouffroy, son groupe du Louvre, *Une jeune fille confiant son premier secret à Vénus* (1839), avec un accent un peu précieux qui relie les créations de l'école de Bosio au néo-classicisme, plus grêle encore et plus affecté, du Second Empire, donne, avec la ligne pure du jeune corps de son modèle, une impression assez exceptionnelle de vérité et de style, analogue à celle des œuvres d'Ingres.

LES ROMANTIQUES

Cette continuité de la tradition dénote la forte empreinte laissée à notre école de sculpture par le classicisme du début du siècle et entretenue par le culte prolongé et direct des modèles grecs et romains sous la Restauration, alors que la peinture s'émancipait déjà, abordait les sujets modernes et les évocations tirées des littératures étrangères. Un succès général et permanent consacra l'effort des artistes que nous venons d'énumérer, en particulier de Pradier, et il semble qu'il y ait eu bien peu de place, à côté, pour les velléités de pénétrations roman-

tiques dans le domaine de la sculpture. De fait, celle-ci, — c'est Théophile Gautier, un des plus ardents promoteurs des recherches nouvelles, qui le constate, — « se prêtait peu à l'expression de l'idée romantique », aux passions violentes et désordonnées, aux improvisations lyriques, aux débauches de pittoresque et de couleur locale.

Une certaine émotion, un certain goût tout au moins d'expression violente apparaissait toutefois, vers 1830, dans quelques morceaux classiques, comme le *Spartacus* de Foyatier. Mais, de plus, parmi les jeunes artistes qui fréquentaient le cénacle romantique, frémissaient aux vers de Hugo et qui menèrent le combat au jour de la bataille d'Hernani, figuraient quelques sculpteurs qui s'essayèrent sans grand succès à traduire les sujets et les sentiments à la mode. C'est Jehan du Seigneur, par exemple, dont le *Roland furieux* du Salon de 1831 fut célébré sur le mode lyrique par Théophile Gautier, et qui exposa en 1833 un buste de Victor Hugo, avec un groupe en plâtre rehaussé d'or, intitulé *Esmeralda donnant à boire à Quasimodo : une larme pour une goutte d'eau !* Déjà Mlle Félicie de Fauveau avait débuté au Salon de 1827 par un sujet tiré de Walter Scott et une *Christine de Suède avec Monaldeschi.* Plus tard elle réalisait, dans un encadrement d'un gothique troubadour compliqué et tumultueux, un monument à la mémoire de Dante, qui comportait comme motif principal un groupe de *Paolo et Francesca de Rimini.* Plus tard encore elle donnait, dans un décor du même goût, un monument à la mémoire du baron Gros, qui est au Musée de Toulouse, avec une *Sainte Geneviève* et un paysage de Paris.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire

Fig. 41. — A. Préault : Médaillon d'Eugène Delacroix (bronze).
(Musée du Louvre.)

Antonin Moine était peintre d'origine; passé par les ateliers de Gros et Girodet, il ne débuta comme sculpteur qu'à 35 ans, au Salon de 1831, avec un groupe de *Lutins en voyage*; en 1833 il donnait une *Scène de sabbat* et en 1835 un *Combat de gnomes*, qui est aujourd'hui au Musée de

Dunkerque : toutes sculptures pittoresques et plus pleines d'intentions que de qualités plastiques. Thiers, qui se souvint, une fois ministre, des jeunes gens qu'il avait encouragés comme critique d'art, lui fit commander un buste de la *reine Marie-Amélie*, aujourd'hui à Carnavalet, buste curieux pour son opposition avec les simplifications à outrance de l'école classique, mais tout de même un peu trop déchiqueté et plein de fanfreluches. La carrière de l'artiste, traversée de déboires multiples, se termina brusquement en 1848 par un suicide.

Préault, au contraire, un des combattants de la bataille d'Hernani, et des plus ardents, abondant, inégal et discuté, devait prolonger la sienne



Phot. Giraudon.

Fig. 42. — David d'Angers : Fronton du Panthéon. Paris.

jusqu'en 1879. Il n'avait que 21 ans en 1830. Ses débuts furent naturellement soutenus par ses amis, mais un groupe de *Parias*, proposé en 1832, fut refusé par le jury du Salon; une maquette de *l'Enfer* d'après Dante n'eut pas un meilleur sort; il versa plus tard dans le genre historique, donna en 1856 une statue colossale de *Charlemagne*, plus tard une *Clémence Isaure*, un *Marceau*, un *Jacques Cœur*, un peu plus accentués et empanachés que la moyenne de l'imagerie historique de l'époque, mais sans grande réalité vivante et qui nous paraissent bien vides aujourd'hui, de même que son *Cavalier gaulois* du pont d'Iéna, inutilement tourmenté et violent. Il restera peut-être de lui quelques morceaux expressifs et singuliers, comme son masque du *Silence*, exécuté pour une tombe du Père-Lachaise, et son *Christ en croix*, outrancier et tumultueux, de Saint-Gervais; on verra aussi avec intérêt ses médaillons pittoresques, où il a traduit, avec une sorte de laisser-aller et de liberté de facture qui s'oppose à

la manière appliquée et uniforme de David d'Angers, la physionomie de nombre de ses contemporains et particulièrement de ses amis, Delacroix, Decamps, Paul Huet, Gustave Planche, etc.

Il a peut-être manqué surtout à la génération romantique de rencontrer un artiste de tempérament puissant, qui sût incarner l'esprit nouveau en des œuvres marquées au coin du génie. Si l'œuvre plastique entière du siècle disparaissait et que son œuvre littéraire seule demeurât, il semblerait incontestablement que cet artiste génial et dominateur, ce fût David d'Angers. Exalté en d'admirables strophes par Victor Hugo, c'est à lui que semble penser le poète, lorsqu'il exhale à la fin de l'Ode à l'Arc de Triomphe son regret de « Phidias » absent : David n'avait en effet pas participé à la décoration du

Monceau de pierre assis sur
[un monceau de gloire.

L'amitié de Sainte-Beuve faisait écho à celle de Hugo.



Phot. Paul Vitry.

Fig. 45. — David d'Angers : Buste de Victor Hugo (marbre).
(Bibliothèque de Besançon.)

Cependant David d'Angers n'est qu'un artiste laborieux et réfléchi, un homme de « juste milieu », hésitant entre la sagesse classique et la fougue romantique. Né en 1788, prix de Rome en 1811, il donna, dès son retour d'Italie, où il avait connu la fortune de Canova à son apogée, le *Condé* turbulent qui se voit aujourd'hui dans la cour de Versailles et dont il reprit l'idée à son maître Roland, mais en l'exagérant; il y semblait donner des gages, avant l'heure, à l'école nouvelle. Mais en 1821 son *Calvaire* d'Angers, très académique, la même année sa *Stèle du comte de Bourcke* toute inspirée de Canova, en 1825 son *Général Foy* paraissant nu à la tribune sur son tombeau du Père-Lachaise, en 1827 le triste *Racine* dévêtu de la Ferté-Milon le ramènent avec éclat du côté de la tradition; plus tard encore son *Philopoemen* (1837), avec un peu d'outrance dans le geste et quelque accentuation du type, fera exactement suite aux héros nus et casqués qui triomphaient sous l'Empire.

On ne saurait négliger toutefois sa *Jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris*, exposée l'année des *Massacres de Scio* (1827), qui était bien faite

pour plaire aux modernes, ni surtout son fronton du Panthéon, où, à côté des trois figures allégoriques centrales de la Patrie, de la Liberté et de l'Histoire, il a montré, et dans leur costume réel, tous les personnages, soldats de l'épopée, magistrats, fonctionnaires, poètes et savants, qui viennent recevoir les couronnes distribuées par la Patrie reconnaissante; enfin ses bustes, ses portraits en médaillon, ses statues de grands hommes répandaient sa renommée par des productions souvent honorables, sans atteindre à cette vie supérieure de la pensée, à ces « attitudes éternelles de génie et de majesté » que vantait dans son œuvre la complaisance de Hugo. La série de ses médaillons surtout, qui sont au nombre de plus de cinq cents et qui traduisent, en des interprétations fidèles et d'un caractère souvent assez cherché, les images de ses plus notoires contemporains, constitue un monument iconographique extrêmement précieux pour l'avenir.



Fig. 44. — David d'Angers : Médaillon de Madame Desbordes-Valmore (bronze).
(Musée du Louvre.)

RUDE ET BARYE

François Rude, né en 1784, était sensiblement plus âgé que David d'Angers et que plusieurs des artistes que nous avons déjà cités; mais les conditions spéciales où se développa sa carrière le laissèrent en grande partie à l'écart des milieux scolaires ou autres, des disciplines comme des influences courantes, et retardèrent aussi le développement de sa personnalité et son intervention dans l'art contemporain.

Sorti d'une famille d'artisans dijonnais, il travailla très tard comme apprenti dans l'atelier de son père qui était forgeron. Mais il avait suivi les cours du soir de l'excellent Devosge, le directeur de l'Académie de Dijon, dont l'enseignement avait déjà favorisé les débuts de Prud'hon. Son père mort, encouragé par des succès locaux et des protections qui devaient l'accompagner ensuite, Rude se décide à venir à Paris en 1807, à vingt-trois ans; il se présente à Denon, son compatriote, qui le fait employer de suite aux travaux de la colonne Vendôme; mais il travaille aussi dans l'atelier de Cartellier, et en 1812 il obtient le grand prix de sculpture. Cependant, son départ pour Rome est retardé d'abord, puis arrêté par les événements de 1814-1815. Ardent bonapartiste, comme son

protecteur et son ami M. Frémiet qui s'était compromis pendant les Cent Jours, il renonce à partir pour l'Italie et accompagne en exil, en Belgique, M. Frémiet et sa famille, dans laquelle il entre, en 1821, en épousant Mlle Sophie Frémiet, qui avait, elle aussi, suivi à Dijon les leçons de Devosge et continuait à peindre à Bruxelles, à côté de David exilé.

Pendant douze ans, Rude travaille abondamment à des besognes de sculpture décorative pour les palais royaux de Bruxelles et de Tervueren (bas-reliefs, d'un classicisme robuste et un peu lourd, de la *Chasse de Méléagre* et de l'*Éducation d'Achille*), pour le théâtre de la Monnaie et pour diverses constructions privées ou publiques que dirigeait l'architecte Vanderstraeten. Il exécute un buste solide et énergique du *roi Guillaume* et modèle aussi celui de *David*, qui devait lui être commandé en marbre par le gouvernement français, après sa rentrée en France en 1827.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 45. — Rude : Mercure rattachant sa talonnière (bronze). (Musée du Louvre.)

La bataille romantique battait son plein en 1827, mais Rude, qui avait vécu jusqu'alors loin des cénacles littéraires et artistiques nouveaux comme des ateliers de l'École, n'avait de prédisposition pour aucun parti. Un sens profond de la nature vivante, dont son maître Devosge lui avait inculqué le respect, un goût personnel pour l'étude serrée, méthodique et quasi mathématique du modèle, qu'il avait développé en lui-même et communiqué à de nombreux élèves groupés dans son atelier de Bruxelles, un tempérament puissant, enfin, servi par un labeur acharné : tel était Rude à son début véritable à Paris, à quarante-trois ans.

Son ancien maître Cartellier lui fit donner la commande d'une *Vierge immaculée* pour l'église Saint-Gervais; ce premier envoi au Salon de 1828 est un morceau assez peu significatif. Mais, en même temps, paraissait le plâtre de son *Mercure rattachant sa talonnière*, qui, par delà les académies glaciales de l'Empire, reliait la tradition avec l'art le plus souple et le plus vivant du XVIII[e] siècle, celui de Bouchardon et celui de Pigalle, par son naturalisme vivant et son élégance mouvementée sans excès. L'œuvre, esquissée en Belgique et qu'il devait reprendre plus

tard, en 1837, dans une statuette destinée à la collection de M. Thiers, fut approuvée et jugée à bon droit de tendance plutôt classique. Le *Petit Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, dont le plâtre parut en 1831 et le marbre en 1833, fut au contraire revendiqué par les novateurs pour son côté pittoresque et familier, le bonnet et le scapulaire satisfaisant leur goût de couleur locale, la vérité simple de l'anatomie, l'absence de convention de la pose, la jeunesse fraîche et libre de l'ensemble suffisant, du reste, à marquer l'émancipation définitive d'un génie qui s'affirmait révolutionnaire sans le vouloir.

Le marbre, qui fut acheté par l'État, avait été exécuté par Rude à ses risques et périls : les commandes étaient rares jusque-là, — un buste de *Lapérouse* pour le Musée de Marine, un buste de *Devosge* pour le Musée de Dijon, — et, malgré le désintéressement et la modestie de Rude, la vie était assez difficile. Cependant, dès avant 1830, le ministère lui avait confié la direction de l'ornementation de l'arc de l'Étoile qui s'achevait : un fragment de la frise du côté de Neuilly fut même exécuté par lui.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.
Fig. 46. — Rude : Petit pêcheur napolitain (marbre).
(Musée du Louvre.)

Mais il rêvait de décorations plus monumentales, et, aux premières années du règne de Louis-Philippe, la tournure des événements politiques lui permettant de laisser s'épancher plus librement ses sentiments patriotiques et ses souvenirs napoléoniens, encouragé par la protection et les promesses de Thiers, il conçut le projet de quatre grands hauts-reliefs en forme de trophées monumentaux, qui devaient orner les piédroits de l'arc. Des dessins, conservés au Louvre et dans la Collection Jolliet de Dijon, nous révèlent ces projets gigantesques, dont seul celui du groupe du *Départ* fut, à l'heure des commandes définitives, confié à Rude lui-même. Étex s'était fait charger d'abord des deux groupes de la *Paix* et de la *Guerre* sur la face de Neuilly, et une « intrigue assez forte pour faire fléchir la volonté du ministre » avait fait confier ensuite au glacial Cortot le groupe du *Triomphe*, qui devait faire pendant à celui du *Départ* sur la face de Paris : dispersion lamentable des commandes, qui nous a

privés, cette fois déjà, d'un chef-d'œuvre homogène et complet. La part de Rude, avec cette allégorie fameuse du *Départ des Volontaires de 1792*, n'en a pas moins été remplie par lui de telle façon qu'il reste pour la postérité « le seulpteur de l'Arc de Triomphe ».

Malgré le parti pris issu naturellement de l'éducation classique du sculpteur, qui transpose les soldats de l'an II en guerriers antiques, un souffle de moderne épopée et d'histoire vraie anime cette composition grandiose et mouvementée, d'une exécution si sûre, si savante, si minutieuse jusque dans le plus extrême détail, que domine la figure de la Patrie criant désespérément son terrible appel aux armes et que le peuple a baptisée *la Marseillaise*. De même que l'arc de triomphe de Chalgrin nous offre, réalisée, une de ces conceptions monumentales éphémères, chères aux hommes de la Révolution et de l'Empire, l'esprit de 93 anime le groupe de Rude ; sa verve populaire, son ardent patriotisme s'y expriment comme devaient plus tard sans doute s'affirmer ses convictions démocratiques dans cette statue colossale de *la République* qu'il avait élevée, à l'exemple de ses prédécesseurs de la Révolution, moitié plâtre et moitié chiffon, sous la coupole du Panthéon pendant la Révolution de 1848, et qui fut détruite aux journées de Juin. On pense aussi aux strophes ardentes de Victor Hugo, et l'on regrette que le poète qui a chanté les « colosses radieux » de David d'Angers ne se soit pas tourné sympathiquement vers cette œuvre si digne de ses commentaires. N'y a-t-il, du reste, qu'une rencontre de génies équivalents dans des vers comme ceux-ci, bien postérieurs au groupe de Rude ? N'y a-t-il pas plutôt une image obsédante, inconsciemment évoquée ?



Phot. Paul Vitry

FIG. 47. — Rude : Napoléon s'éveillant à l'Immortalité (bronze).
(Fixin, Côte-d'Or.)

La Révolution leur criait : Volontaires,
Mourez pour délivrer tous les peuples, vos frères !
Contents, ils disaient oui.

Allez, mes vieux soldats, mes généraux imberbes!
Et l'on voyait marcher ces va-nu-pieds superbes
Sur le monde ébloui.

La tristesse et la peur leur étaient inconnues.
Ils eussent sans nul doute escaladé les nues
Si ces audacieux.
En retournant les yeux dans leur course olympique,
Avaient vu derrière eux la grande République
Montrant du doigt les cieux!

A côté de cette vision formidable, les autres travaux de sculpture monumentale de Rude de la même époque disparaissent un peu: tels son *Prométhée* de la façade du Corps Législatif (1835) et son *Baptême du Christ* de l'église de la Madeleine (1841); mais il allait retrouver un bonheur d'expression et une réussite équivalents à sa création du *Départ* dans quelques sculptures historiques qui lui furent commandées vers le même temps.

Nous avons déjà signalé plus haut l'intérêt exceptionnel de son *Maréchal de Saxe*, inspiré de celui de Pigalle, parmi le peuple assez banal des statues rétrospectives de Versailles. Le jeune *Louis XIII* qui lui fut demandé pour le château de Dampierre, par le duc de Luynes, et fut fondu en argent par Richard, des ateliers Eck et Durand, en 1842, fait suite au petit *Henri IV* de Bosio, qu'il dépasse singulièrement dans son élégance pittoresque et vraie, sa noblesse gracieuse et juvénile, dans son exécution savoureuse du costume. Le *Monge* de Beaune (1848), plus tard la *Jeanne d'Arc* du Luxembourg (1852), le *Maréchal Bertrand* de Châteauroux et le *Maréchal Ney* de l'Observatoire (1853) sont d'excellentes statues de jardins ou de places publiques, étudiées avec une conscience scrupuleuse pour la restitution du personnage et le choix du geste particulier, de la physionomie expressive et vraie, sans convention, ni formule, ni pose avantageuse, avec un souci singulier au contraire de vérité dans le détail et de caractère dans l'ensemble. La tête pensive de Monge, son geste de démonstration en font un chef-d'œuvre, au même titre que l'allure entraînante, la verve plébéienne et l'action violente du maréchal Ney, chargeant à pied, sabre haut, la bouche hurlante. Il avait d'ailleurs songé — une maquette conservée au Musée de Dijon nous en assure — à une composition plus dramatique encore, où le maréchal se fût dressé, comme sur le lieu de son supplice, découvrant sa poitrine aux balles des soldats qui vont le fusiller. Mais on préféra la vision d'épopée au drame que vengeait l'apothéose de 1853.

Plus significative encore peut-être, parce que plus librement conçue, nous apparaît cette commémoration privée de la grande figure de Napoléon, qui fut exécutée par Rude pour son ami le commandant Noisot de Dijon et dont le bronze prit place dans la propriété de celui-ci à Fixin,



Phot Giraudon

FRANÇOIS RUDE.— LE DÉPART.

(Arc de triomphe de l'Étoile Paris.)

Librairie Armand Colin Paris

aux environs de la ville, apothéose réaliste où l'on voit surgir du manteau de Marengo et d'Austerlitz, au-dessus du rocher de Sainte-Hélène, où l'aigle gît, les ailes brisées, la figure, calmée par la mort, du héros moderne.

Enfin c'est encore au désintéressement personnel de l'artiste et à ses convictions républicaines que firent appel, presque au même moment, les amis de Godefroy Cavaignac qui venait de mourir, quand ils voulurent lui élever par souscription un monument funéraire au cimetière Montmartre. Rude réalisa, à cette occasion, cette émouvante figure gisante drapée dans son linceul, d'un accent médiéval si simple et d'une exécution si sobre et si forte, par laquelle, presque en même temps que par le *Calvaire* de Saint-Vincent-de-Paul (1852), œuvre dramatique aux



Phot. Giraudon.

Fig. 48. — Rude : Statue funéraire de Godefroy Cavaignac (bronze).
(Cimetière Montmartre, Paris.)

draperies amples et mouvementées, aux figures réalistes et expressives, il se rattache, à travers toute son éducation classique, aux grandes traditions de ses ancêtres, les imagiers gothiques de l'école de Bourgogne.

Rude devait revenir du reste à l'antique dans ses deux dernières œuvres, qu'il destinait précisément à sa ville natale et qu'il laissa inachevées en mourant, en 1855 : le groupe d'*Hébé et l'Aigle de Jupiter*, commandé par la municipalité de Dijon, et la figure de l'*Amour dominateur*, destinée également au Musée de cette ville, grâce à un legs du testament d'Anatole Devosge, le fils de son maître. Les deux œuvres ne sont pas, dans l'exécution des marbres surtout, sans une certaine froideur un peu sèche, qui trahit l'âge de l'auteur et peut-être aussi la part qu'y ont prise ses élèves. Les figures sont néanmoins d'une grâce fière et nerveuse, et la qualité réaliste de l'étude première apparaît dans certains morceaux conservés, comme la charmante tête de jeune fille, dont le plâtre original est entré récemment au Louvre; nous y retrouvons encore dans l'ensemble la vigueur originale du grand sculpteur clas-

sique, passionné pour l'étude de la nature vivante, savant et scrupuleux, qui avait jadis créé le *Mercure* et le *Petit Pêcheur*.

L'étude de la carrière de Rude, que nous avons tenu à suivre jusqu'au bout dans son unité laborieuse, nous a entraîné un peu au delà de la date de 1848-1850, que nous nous étions fixée comme limite. Celle de Barye la dépasse bien davantage, et nous nous contenterons d'indiquer ici le rôle que l'artiste tint dans les expositions des environs de 1830, où il parut et fut salué aussi des acclamations des jeunes romantiques, quoique son art volontaire et serré, fait de recherche réaliste et de robuste précision, fût assez loin, dès l'origine, de l'allure improvisée et fantastique qui séduisait les imaginations d'alors.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire.

Fig. 49. — Barye : Le Lion au serpent (bronze). (Musée du Louvre.)

Né en 1796, fils d'orfèvre, apprenti dès treize ans et demi, pris ensuite par la conscription, mais libéré par les événements de 1815, Antoine Barye se mit à l'étude du dessin et entra dans l'atelier de Bosio, puis dans celui de Gros. Mais il rencontra peu de succès aux concours académiques, tant comme graveur que comme sculpteur, et ne fit pas le voyage d'Italie. Son éducation artistique se compléta surtout au Jardin des Plantes, où il se passionna, comme nombre d'artistes romantiques et particulièrement comme Delacroix, pour l'étude de ce monde animal si puissant et si grandiose, dont la beauté libre, les attitudes expressives et sans apprêt, la grande allure farouche attiraient les esprits de ces jeunes gens qui rêvaient d'un art vivant, mouvementé et passionné. Il se souvint, d'autre part, surtout de la discipline de ces gens de métier, graveurs sur acier, ciseleurs, fondeurs, avec lesquels il avait travaillé tout enfant. Il s'attacha scrupuleusement à des recherches techniques qui font l'originalité et une partie de la valeur éminente de ses productions, dédaignées un moment des pontifes du grand art, mais que la postérité a bien vengées de ces dédains.

Barye avait envoyé deux bustes au Salon de 1827, mais c'est en 1831 qu'il se fit connaître surtout par son *Tigre dévorant un gavial*. En 1833 son *Lion au serpent* fit scandale près des uns et suscita l'enthousiasme

des autres. Théophile Gautier, après s'être moqué spirituellement des lions académiques et des tigres poncifs aux « perruques in-folio », aux « masques de pères nobles », ajoutait : « A l'aspect de ce terrible et superbe animal hérissant sa crinière inculte, crispant son mufle avec une colère pleine de dégoût, maintenant, sous ses ongles d'airain, le hideux reptile qui se redresse dans la convulsion d'une rage impuissante, tous les pauvres lions de marbre serrèrent leur queue entre leurs jambes et faillirent laisser échapper la boule qui leur sert de contenance.... Celui-là était un vrai lion de l'Atlas, majestueusement fauve, aux muscles invaincus et dont le rictus farouche n'affectait pas le sourire académique. »



Fig. 50. — Barye : Thésée combattant le Minotaure (bronze).
(Musée du Louvre.)

On avait reproché à ces deux morceaux admirables un peu trop de minutie dans l'exécution pour des œuvres de sculpture monumentale. Elles sentaient encore un peu l'orfèvre, surtout la première ; Barye, simplifiant sa manière, résumant ses études avec une largeur voulue qui n'en atténuait pas la réalité puissante, allait modeler en 1840 le *Lion de la Bastille*, placé par l'architecte Duc comme une allégorie de la force populaire sur le monument des héros de Juillet, et, en 1847, le *Lion assis*, qui figura plus tard, avec une répétition symétrique, à la porte des Tuileries sur le quai, calme, puissant, superbe, terrible dans son repos, et que l'on peut considérer véritablement comme son chef-d'œuvre.

En dehors de ces grands morceaux, le sculpteur avait commencé de bonne heure à utiliser ses innombrables études d'après nature, esquisses en cire, croquis, mesures, en de petites figurines de bronze, fondues et ciselées avec amour par lui-même ou sous sa surveillance immédiate, que la critique académique traitait de « serre-papiers » et qui ont depuis répandu et popularisé sa gloire. Les fauves l'attiraient particulièrement,

mais des chevaux, des bœufs, des chiens, voire des oiseaux, toute la nature animale, ou presque, y figurent. Il ne se bornait pas du reste, en ce genre, aux études d'animaux. Il s'essayait, à côté des romantiques et en particulier de cet Antonin Moine dont nous parlions tout à l'heure, mais avec une fantaisie plus ordonnée et un sens plastique plus accusé, à évoquer en de petites statuettes pittoresques certaines figures ou certains épisodes historiques ou romanesques : *Charles VI traversant la forêt du Mans*, *Charles VII victorieux*, *Gaston de Foix*, *Roger enlevant Angélique* sur l'hippogriffe décrit par l'Arioste. Tantôt, obéissant au désir d'exotisme qui poussait les artistes de sa génération vers l'Orient, il modelait des cavaliers maures, des Arabes avec leurs chameaux, des chasses aux buffles ou à l'éléphant. Le surtout de table du duc d'Orléans, qui lui avait été commandé dès 1832, dont l'exécution traîna jusqu'en 1848, comprenait un assez grand nombre de groupes de chasse de cette nature, dont une partie des modèles en plâtre figure aujourd'hui au Louvre.

Une autre série de ces statuettes allait demander parallèlement leur inspiration à l'antique, mais, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, à cet antique singulièrement plus robuste et plus près de la nature que les modèles figés qui avaient cours sous l'Empire et la Restauration dans les ateliers classiques. Son petit groupe des *Trois Grâces* est d'une plénitude savoureuse qui contraste avec la fadeur et la mièvrerie de ceux où Canova et Pradier avaient traité le même sujet, et Barye allait bientôt donner, dans son *Thésée combattant le Minotaure*, dans son *Centaure et Lapithe*, des types virils dont la mâle puissance rejoint l'art polyclétéen, entrevu ou deviné ; nous retrouverons aussi, d'ailleurs, cette inspiration dans les décorations que le Second Empire lui commandera pour le Nouveau Louvre.

BIBLIOGRAPHIE

Afin d'éviter les répétitions et les doubles emplois, nous nous bornons ici à renvoyer à la Bibliographie qui sera donnée dans la seconde partie du tome VIII.

CHAPITRE III

LA PEINTURE FRANÇAISE DE 1785 A 1848

L'école de peinture française, longtemps subordonnée aux écoles d'Italie et des Pays-Bas, avait conquis au XVIIIe siècle le premier rang. Cette suprématie, un moment menacée par la réaction pseudo-classique qui était ouvertement dirigée contre le goût français et visait à substituer Rome à Paris comme capitale internationale de l'art, s'est maintenue victorieusement jusqu'à nos jours.

La France a possédé à vrai dire la seule grande école de peinture du XIXe siècle. Le monde entier en est tributaire. D'autres pays ont pu produire quelques grands artistes isolés : Turner ou Burne-Jones, Menzel ou Hodler, Zorn ou Sêrov. Mais quel est celui qui pourrait mettre en ligne une phalange serrée de peintres tels que David et Prud'hon, Ingres et Delacroix, Corot et Millet, Daumier et Courbet, Manet et Degas, Renoir et Monet, Puvis et Cézanne, sans compter tant de génies prématurément fauchés, parmi lesquels il faut au moins citer, pour l'admirable moisson de beauté qu'ils nous promettaient, Géricault et Chassériau? Ces maîtres ont été les véritables inspirateurs de la peinture européenne. Tous les problèmes de style ou de technique qui se sont posés au cours du siècle ont été formulés et résolus par eux. L'évolution de l'école française a servi de guide à toutes les autres, qui se sont engagées dans son sillage, comme une escadre derrière le vaisseau amiral.

Dusseldorf et Munich essayèrent un moment de s'opposer à Paris comme centres d'enseignement artistique, tout au moins à l'usage des peuples de l'Europe centrale et orientale. Mais c'est Paris qui finalement l'emporta. Il n'est presque pas de peintre d'Europe et d'Amérique qui ne soit venu y chercher une direction pour son talent ou la consécration de

1. Par M. Louis Réau.

sa gloire. En somme, de même que, pour étudier le mouvement de la Renaissance, il faut nécessairement partir de l'Italie, qui en a été la source, on ne saurait comprendre l'art moderne sans se placer d'abord à son foyer, qui est la France.

Ce jugement pourrait paraître partial sous la plume d'un historien français, s'il n'était contresigné par les écrivains étrangers les plus autorisés, qui s'accordent pour reconnaître la prééminence, *il primato*, de l'art français du XIXe siècle. Il nous suffira de citer, comme particulièrement probant, le témoignage d'un critique allemand qui dirigea longtemps la *National-Galerie* moderne de Berlin : « La France, déclare Hugo von Tschudi, a été, comme l'Italie à la Renaissance et la Hollande au XVIIe siècle, la terre classique de la peinture [1] ».

L'art français se distingue entre tous, non seulement par sa puissance d'expansion, mais encore par la continuité de son évolution. En dépit de toutes les réactions du goût, il n'y a jamais eu de rupture dans son développement. David tient encore à Boucher, Degas se réclame du dessin d'Ingres, et Cézanne refait à sa façon les paysages de Poussin.

Bien que le fil de la tradition ne se soit point rompu, il est aisé de distinguer dans le progrès de la peinture française au XIXe siècle cinq périodes très nettes : le *classicisme* de David et de son école (1785-1824); le *romantisme* (1824-1848), dont l'avènement est marqué par le fameux Salon de 1824; le *réalisme* (1848-1870); l'*impressionnisme*, qui triomphe de 1870 à 1900 environ; et enfin ce qu'on pourrait appeler le *constructivisme*, s'il est vrai que le trait commun de toutes les tendances nouvelles (cubisme, expressionnisme) est une réaction contre les fantasmagories inconsistantes de l'impressionnisme.

Les deux premières périodes, qui remplissent la première moitié du XIXe siècle, feront seules l'objet du présent chapitre.

I. — LE CLASSICISME DAVIDIEN (1785-1824)

La Révolution politique et sociale de 1789 ne pouvait manquer d'entraîner une révolution artistique ou, plus précisément (car le style de l'époque républicaine et impériale n'est que le prolongement du style Louis XVI), un bouleversement dans les conditions de la production artistique.

Toute l'armature de l'administration des Beaux-Arts s'écroule avec l'ancien régime. Plus de roi, partant plus de direction des Bâtiments, et

1. *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung*, Berlin, 1906.

bientôt plus d'Académie de peinture et de sculpture : car Quatremère de Quincy, secondé par David, arrache en 1793 la suppression de cette Compagnie privilégiée qui avait obtenu sous le règne de Louis XVI la dissolution de son humble rivale, l'*Académie de Saint-Luc*, et des petits Salons concurrents, tels que le *Salon de la Correspondance*. Tous les artistes non académiciens se liguèrent contre cette « Bastille », qui fut rasée au nom de l'égalité démocratique.

L'Académie des Beaux-Arts fut bien rétablie nominalement dix ans plus tard, en 1803, ainsi que l'Académie de France à Rome. Mais cette restauration ne doit pas faire illusion. La nouvelle Académie n'a plus guère que le nom de commun avec l'ancienne : c'est une simple section de l'Institut, réduite à quarante membres, et, si elle se réserve encore un droit de contrôle, elle n'est plus chargée d'aucun enseignement. Le mot *Académie* a perdu dès lors en français le sens d'école des Beaux-Arts, qui s'est maintenu dans les langues étrangères.

Une des conséquences immédiates de la suppression de l'Académie royale fut l'envahissement des Salons par tous les artistes non qualifiés. Le privilège d'exposer au Louvre, qui était strictement réservé sous l'ancien régime aux membres de la Compagnie et aux jeunes artistes qu'elle avait agréés après examen, devint un droit commun à tous les citoyens. Les Salons cessèrent ainsi d'être une sélection, pour devenir de simples foires aux tableaux.

Cette transformation des Salons, d'abord biennaux, puis annuels, a eu sur la peinture les effets les plus fâcheux. Les artistes, qui travaillaient autrefois sur commande pour la décoration des maisons royales, des églises, des hôtels, ou des appartements d'amateurs, prennent l'habitude d'envoyer au Salon leurs productions de l'année, avec l'espoir qu'elles seront achetées par des inconnus ou par l'État pour quelque musée ; car c'est au XIXe siècle qu'apparaît l'institution des musées. Ainsi se perd le sens de la destination de l'œuvre d'art.

Il est vrai que ce changement était inévitable. En guillotinant le roi, en dispersant ou en ruinant les amateurs, la Révolution, qui donne aux peintres la liberté, leur enlève du même coup leurs moyens d'existence. Certaines industries de luxe, comme la tapisserie, qui avait été pour les peintres d'histoire un si précieux débouché, périclitent ou disparaissent. Faute de commandes, les artistes ne peuvent guère compter que sur la fantaisie hasardeuse d'acheteurs anonymes ou l'hospitalité des musées.

Au milieu du désarroi produit par ce profond bouleversement social qui faisait pour ainsi dire table rase, la dictature de David s'imposa avec une facilité d'autant plus grande qu'elle était préparée depuis longtemps. M. Locquin fait remonter jusqu'à 1747 les origines du mouvement de

retour à l'antique, qui aboutit, en 1785, au triomphe des *Horaces*. La Révolution de 1789, nourrie d'antiquité romaine, ne pouvait que renforcer ces tendances. A partir de ce moment la doctrine esthétique de David acquiert force de loi.

Le théoricien, sinon le créateur, du pseudo-classicisme est l'Allemand Winckelmann. Ses idées, propagées en France par Quatremère de Quincy après le comte de Caylus, appliquées par David après avoir été essayées par Vien, peuvent se résumer en trois ou quatre propositions qui s'enchaînent comme les corollaires d'un théorème.

Le principe d'où tout découle est l'imitation de l'art antique, qui a fixé à jamais le type du *Beau idéal*.

On peut objecter que ce beau idéal est nécessairement conventionnel et qu'une nature ainsi épurée risque fort d'être insipide. En tout cas cette doctrine de l'imitation de l'antique, qui devait conduire par une pente fatale à l'académisme, avait l'inconvénient très grave de venir trop tôt, avant la découverte de l'art grec.

Ce que Winckelmann et ses contemporains entendent par art antique n'est en effet qu'un art de décadence, hellénistique ou gréco-romain, dont les modèles sont le *Laocoon* et l'*Apollon du Belvédère*. C'est seulement en 1816 que Lord Elgin transporte à Londres les marbres du Parthénon ; les fouilles de l'Acropole d'Athènes, de Delphes et d'Olympie ne révélèrent que beaucoup plus tard le véritable visage de l'art grec. David lui-même s'apercevait vers la fin de sa vie qu'il avait fait fausse route ; il voulait se créer une *manière grecque* et soupirait : « Ah ! si je pouvais recommencer mes études, j'irais droit au but, maintenant que l'antiquité est mieux connue ».

La doctrine était d'une application particulièrement délicate en peinture. Car, si l'on excepte les vases peints et les fresques de Pompéi, il ne subsistait aucun vestige de la peinture antique : les œuvres de Polygnote ou d'Apelle n'étaient connues que par les descriptions de Pausanias et de Pline l'Ancien. Dans ces conditions, il ne restait aux peintres d'autre ressource que de transposer sur leurs toiles des statues, des bas-reliefs, des camées. Ainsi l'imitation de l'antique a pour première conséquence de *subordonner la peinture à la sculpture*. C'est là une des différences essentielles entre le classicisme davidien et l'art du XVIIIe siècle. La hiérarchie traditionnelle se trouve complètement renversée ou, plus exactement, inversée. Jusqu'alors la peinture s'était arrogé un rôle de direction. Le Premier peintre du roi avait le pas sur les sculpteurs. Le Brun, Coypel, Boucher fournissaient des modèles à Girardon, à Falconet, qui consentaient à travailler d'après leurs dessins. Le peintre se considérait comme un inventeur de formes, alors que le sculpteur n'était parfois qu'un exécutant. Cette subordination est très

nette dans la sculpture « baroque » : un bas-relief de Puget ou de J.-B. Lemoyne vise par la multiplication des plans, au besoin par la polychromie, à jouer le *tableau de marbre*. Au contraire, pour un peintre de l'école davidienne, un bon tableau doit ressembler à un *bas-relief colorié*. En d'autres termes, si le XVIIIe siècle était l'âge de la *sculpture pittoresque*, l'époque de David est celui de la *peinture sculpturale*.

Nous ne pouvons qu'indiquer ici les résultats de cette imitation de la sculpture gréco-romaine : le nu héroïque, la proscription du mouvement et de la couleur, la disparition presque complète de certains genres, tels que le paysage, pour lesquels on ne trouvait pas de modèles aux Musées du Capitole ou du Vatican.



Phot. Alinari

Fig. 51. — Louis David : Portrait de l'artiste. 1794.
(Musée du Louvre.)

On sait que David avait pour principe de dessiner nus tous ses personnages avant de les habiller, même dans des scènes d'histoire contemporaine, comme le *Serment du Jeu de Paume* ou le *Sacre de Napoléon*. Ses *Horaces* sont encore drapés ; mais, dans son tableau des *Sabines*, il se glorifie de peindre ses héros complètement nus ou plutôt, pour ne rien exagérer, vêtus d'un casque et d'une paire de sandales. « Une objection qu'on m'a déjà faite et qu'on ne manquera pas de reproduire, écrivait-il, c'est celle de la nudité de mes héros. C'était un usage reçu parmi les peintres et les statuaires de l'antiquité de représenter nus les dieux, les héros et généralement les hommes qu'ils voulaient illustrer. Peignaient-ils un philosophe? il était nu avec un manteau sur l'épaule. Peignaient-ils un guerrier? il était nu, le casque en tête, l'épée attachée à un baudrier, un bouclier au bras et des brodequins aux pieds. »

David pousse si loin sa religion du nu qu'il l'impose même aux animaux. « Il y aura, décide-t-il à propos des *Sabines*, des chevaux auxquels je ne mettrai ni mors ni bride. » Le naïf antiquomane ne se doutait pas que, si ces accessoires ont disparu des statues romaines, c'est qu'ils n'étaient pas sculptés dans la masse et que des appliques en bronze n'ont pu résister au temps.

L'imitation des bas-reliefs antiques ne tend à rien moins qu'à éliminer de la peinture le mouvement, la lumière et la couleur. Les héros de

David posent et n'agissent pas. Alignés autant que possible sur un seul plan, ils se découpent à l'emporte-pièce dans une atmosphère froide, raréfiée et comme abstraite. Le clair-obscur est considéré comme une tricherie : les formes, pour être pures, doivent se présenter sous une lumière égale, sans ombres. La couleur elle-même, que David et ses contemporains croyaient à tort proscrite par la statuaire grecque, n'est plus que tolérée : elle ne sert qu'à souligner le modelé. Winckelmann n'avait-il pas décrété avec son assurance doctorale que « ce qui fait la valeur d'un tableau, ce n'est pas le coloris, la lumière et l'ombre, mais la noblesse du contour »? Aussi les Davidiens de stricte observance se contentent-ils d'une palette indigente. Ils étendent sur leurs toiles ce brouet clair, d'une austérité toute spartiate, en posant les tons à plat, sans empâtements, à la façon des enlumineurs. A force de regarder des plâtres, leurs yeux oblitérés ont perdu le sens de la chair vivante et, comme disait Delacroix, de l'épiderme. En somme, s'ils allaient jusqu'au bout de leurs prémisses, ils aboutiraient tous au camaïeu monochrome, au carton. Le terme naturel de la doctrine pseudo-classique est la *peinture incolore*. C'est ce dont se rendaient bien compte les peintres allemands intoxiqués par Winckelmann, lorsqu'ils se posaient cette question absurde, mais rigoureusement logique : *Devons-nous peindre nos tableaux?*

Strictement appliquée, cette doctrine aurait pu avoir sur l'école de peinture française des effets désastreux. Fort heureusement il se produisit de nombreuses infractions et dérogations à cette consigne mortelle. David lui-même se souvient parfois de son maître Boucher; l'histoire contemporaine et le portrait l'arrachent bon gré mal gré à l'obsession de l'antique. Ses disciples les plus dociles, comme Gros, font plus d'une infidélité à Plutarque et se laissent emporter dans le tourbillon de l'épopée impériale, tandis que des attardés, comme Prud'hon, sauvent tout ce qu'ils peuvent des grâces du XVIIIe siècle. On ne fait pas table rase du passé; on ne ferme pas les yeux à la vie, surtout quand le présent offre un spectacle aussi grandiose que la Révolution et l'Empire.

Les *Musées*, qui commencent à jouer un rôle capital dans la formation des artistes, ont puissamment contribué à limiter les ravages de l'antiquomanie. Les deux plus importants sont le *Muséum du Louvre*, qui devint ensuite Musée Napoléon, et le *Musée des Monuments français*.

L'idée de créer un musée au palais du Louvre remonte à l'ancien régime. Dès 1747 Lafont de Saint-Yenne préconisait la formation d'un Muséum avec les éléments dispersés des collections royales, « ensevelis dans l'obscure prison de Versailles ». Sous Louis XVI, le directeur des Bâtiments d'Angiviller prépara avec beaucoup de zèle la réalisation de

ce projet. Mais il fallut attendre 1789 pour effectuer la nationalisation des tableaux du roi.

Les conquêtes de la Révolution et de l'Empire, qui drainèrent systématiquement vers Paris tous les trésors d'art de l'Italie et des Pays-Bas, firent pendant vingt ans du Muséum du Louvre le plus prodigieux rassemblement de chefs-d'œuvre que le monde ait jamais vu. Sous prétexte que ces chefs-d'œuvre avaient été « trop longtemps souillés par la servitude » et que, « pour l'honneur et le progrès des arts, les productions du génie devaient être déposées dans le séjour et sous la main des hommes libres », les commissaires de la Convention firent main basse sur tout ce qui leur paraissait de bonne prise. A partir de 1795, les tableaux de toutes les écoles arrivent au Louvre par charretées. Le *Retable de l'Agneau* des Van Eyck y rejoint la *Descente de Croix* de Rubens, et la *Transfiguration* de Raphaël le *Saint Pierre martyr* du Titien.



Phot. Giraudon

Fig. 52. — P.-P. Prud'hon : Vivant Denon, directeur du Musée Napoléon.

(Musée du Louvre.)

Il était impossible que le goût des artistes et du public ne fût pas élargi par ce continuel déballage de merveilles. « Je ne puis croire, écrit un contemporain [1], que Boucher et ses imitateurs eussent exercé, durant une assez longue période, une véritable dictature en peinture, si les Parisiens avaient eu alors sous les yeux cette magnifique galerie, qui offre une critique permanente de leurs tableaux. »

Elle offrait aussi par bonheur une critique permanente des tableaux de David. Il est vrai que le Musée Napoléon pouvait contribuer à renforcer dans une certaine mesure le classicisme davidien, à cause du grand nombre de statues antiques qui faisaient cortège à l'*Apollon du Belvédère*. Mais en revanche les chefs-d'œuvre du Titien et de Rubens, enlevés à Venise et à Anvers, ne pouvaient manquer de réveiller le sens de la couleur et d'infuser un sang nouveau à une école anémiée. Tenons pour certain que Gros et Géricault ont fait, comme autrefois Watteau dans la Galerie du Luxembourg, plus d'une oraison devant les Rubens du Musée Napoléon.

1. Pujoulx, *Paris à la fin du XVIII[e] siècle*, 1801.

Le *Musée des Monuments français* n'a pas exercé, toutes proportions gardées, une influence moins salutaire sur l'école davidienne. Installé en face du Louvre dans l'ancien couvent des Petits Augustins, il n'avait été à l'origine qu'un simple dépôt, un « emmagasinement » de sculptures enlevées aux églises. Grâce à la ténacité d'Alexandre Lenoir, il devint un véritable musée de sculpture française du moyen âge, et jusqu'à sa dissolution en 1816 par le gouvernement de la Restauration, qui ne put résister aux sollicitations des églises spoliées [1], il fut très fréquenté par les artistes. « Les peintres, les sculpteurs, les graveurs, les architectes, les décorateurs venaient tous les jours y étudier l'histoire et les progrès de l'art ainsi que les costumes civils et militaires des différents âges. » C'est au milieu des tombeaux des Augustins que le jeune Michelet sentit s'éveiller sa vocation d'historien. Le succès de ce musée provisoire est démontré par ce fait que, de 1792 à 1814, Lenoir n'imprima pas moins de douze éditions de son catalogue.



Phot. Arch. phot. d'art et d'histoire

Fig. 53. — Louis David : Alexandre Lenoir, directeur du Musée des Monuments français, 1817.

(Musée du Louvre.)

Parmi les élèves de David qui délaissèrent la Galerie des Antiques du Louvre pour fréquenter les Petits Augustins, « on distinguait Revoil, Cochereau, le comte de Forbin que son goût portait vers les scènes chevaleresques, et son ami Granet dont toute l'Europe a si vivement goûté les intérieurs de cloîtres ». C'est à compter de cette époque, ajoute Delécluze [2], le premier biographe de David, que « le *genre anecdotique commença à détourner l'attention du public, dirigée presque exclusivement jusque-là sur la peinture de haut style* ». Ainsi c'est dans les salles et le Jardin Élysée du Musée des Monuments français qu'a pris naissance cette peinture de genre *troubadour* qui allait se développer avec le romantisme et nous débarrasser des Grecs et des Romains.

La vie moderne se joignait à ces appels du passé pour détourner l'école française de la stérilisante doctrine de Winckelmann. On l'a

1. La campagne contre le musée de Lenoir fut menée par Quatremère de Quincy et le sculpteur Deseine.
2. Delécluze. *Louis David*, Paris, 1855.

dit très justement : ce qui caractérise avant tout la peinture du Premier Empire par rapport à celle de l'ancien régime ou de la Restauration, c'est l'évocation de l'histoire contemporaine. Ce qui surnage de cette époque, en dehors d'admirables portraits, ce ne sont pas les antiquailles de David et de ses disciples, mais les tableaux napoléoniens du maître lui-même, de Gros et de Géricault : *Le Sacre*, *Les pestiférés de Jaffa*, *La Bataille d'Eylau*, *Le cuirassier blessé*.

Par toutes ces brèches, par l'enseignement des musées, par les sujets d'histoire contemporaine que les peintres ne peuvent éluder, la vie pénètre dans l'école davidienne et fait échec à la doctrine de mort qui avait failli la paralyser.

LOUIS DAVID (1748-1825)

Quelles que soient les erreurs de David, il reste une des grandes figures de l'art français. Il fut non seulement un beau peintre toutes les fois qu'il consentit à faire fléchir ses théories, mais un véritable chef d'école, le seul dont l'autorité puisse se comparer à celle de Le Brun. Tous les peintres, français et étrangers, du quart de siècle qui s'écoule entre la prise de la Bastille et la bataille de Waterloo sont plus ou moins des Davidiens.

Né à Paris en 1748, il se forma dans l'atelier de Vien, « le régénérateur de l'École française ». Ses débuts furent difficiles. Battu au concours du prix de Rome par Suvée et Peyron, il ne remporta son grand prix qu'en 1774, à vingt-six ans.

Ses premiers tableaux sont des œuvres de transition, où persiste la manière de Boucher ou, pour parler comme les antiquomanes, « le mauvais style de l'École française ». Le *Jupiter et Antiope* du Musée de Sens (1768) est, à cet égard, bien significatif. A son *Saint Roch intercédant pour la guérison des pestiférés*, peint en 1780 pour le Lazaret de Marseille, on reprocha des masses d'ombres trop opaques, à son *Bélisaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui au moment qu'une femme lui fait l'aumône* (Musée de Lille), une expression trop triviale.

Dans son morceau de réception de 1783, dont le Musée de l'Ermitage possède l'esquisse : *Douleur et regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector*, le scrupule archéologique est louable ; mais on souhaiterait plus d'originalité ; car, comme l'a remarqué M. Locquin, David reproduit presque trait pour trait la tête, le buste et les pieds de l'*Hector* du peintre anglo-romain Gavin Hamilton qui, vingt ans avant lui, avait traité le même sujet.

Le Salon de 1785 marque une étape décisive de sa carrière : le

succès triomphal du *Serment des Horaces*, qu'il était allé peindre à Rome, le mit hors de pair. Quelques critiques quinteux lui reprochèrent le geste roide et mécanique des trois Horaces qui se fendent et lèvent le bras « comme un seul homme », la manière gauche dont l'aîné tient sa lance derrière son dos, « les épées d'étain et sans effet ». Mais, malgré ses défauts ou peut-être à cause de ses défauts, cette composition théâtrale eut un grand succès. Le pape voulut la voir au Vatican. Le peintre alle-



Phot. Alinari.

Fig. 54. — Louis David : Le Serment des Horaces. 1784.
(Musée du Louvre.)

mand W. Tischbein raconte que tout Rome défila dans l'atelier de David : « Ce fut pendant plusieurs jours comme une procession[1] ».

D'autres œuvres suivirent, qui confirmèrent sa réputation : *Socrate buvant la ciguë* (1787), *Brutus rentrant dans ses foyers après la mort de son fils* (1789). Il faut faire une place à part, dans cette production austère, à un tableau plus aimable et plus fleuri : *Les amours de Pâris et d'Hélène*, que David peignit au retour d'un voyage en Flandre, sous l'influence de Rubens. On retrouve la même palette claire, la même mièvrerie anacréontique dans une toile peu connue de la Galerie Iousoupov à Pétersbourg, commandée en 1809 : *Sapho, Phaon et l'Amour*.

1. « Es war viele Tage hindurch wie eine Prozession. » Tischbein ajoute ce détail curieux que David peignit les *Horaces* d'après des modèles en plâtre.

Mais le plus grand effort de David dans le style héroïque est assurément son tableau des *Sabines*, conçu dans la prison du Luxembourg, où il avait été incarcéré après le 9 thermidor, et terminé en 1799. Le sujet choisi par l'artiste n'est pas l'enlèvement des Sabines, comme chez Poussin, mais l'intervention des Sabines devenues mères, qui se précipitent avec leurs enfants entre les Sabins, leurs frères, et les Romains, leurs époux, afin de séparer les combattants. On prétend qu'en exaltant l'amour féminin David voulait rendre un hommage indirect à sa femme qui était immédiatement accourue pour le sauver quand sa vie était en danger. Peut-être voulait-il aussi, dans un sens plus général, prêcher la réconciliation, l'union sacrée si ardemment souhaitée par tous les partis après dix ans de luttes fratricides. Quoi qu'il en soit, cette composition caractérise à merveille son idéal artistique. Persuadé que l'art antique répugne au « mouvement qui dérange les lignes », il choisit le moment où le combat est suspendu. Dans le *Serment des Horaces*, il n'avait pas osé peindre des guerriers nus. Dans les *Sabines*, il proclame le principe du nu intégral et ne craint pas, bravant les quolibets des mauvais plaisants, de montrer des guerriers sans culottes et des chevaux sans brides. Un intérêt de curiosité et de scandale contribua au succès de ce qui passait pour un tableau à clef : chacun prétendait reconnaître les dames de la haute société du temps, qui, à l'instar des modèles bénévoles de la belle *Hélène* du peintre Zeuxis, avaient consenti à poser pour les *Sabines* dans le costume léger qu'autorisaient les modes du Directoire.

Malgré la tyrannie de la doctrine dont il était à la fois le champion et l'esclave, David ne pouvait à la longue rester insensible au prodigieux spectacle qui se déroulait devant lui : il le pouvait d'autant moins qu'il était acteur autant que spectateur et engagé à fond dans la mêlée. Député à la Convention, il siégea avec les Montagnards et vota la mort de Louis XVI. Il était inévitable que l'illustrateur de Plutarque et de Tite-Live devînt le peintre de la Révolution.

Le style « mâle et nerveux » de David s'accordait d'ailleurs à merveille avec l'énergie fanatique des Jacobins. Du *Serment des Horaces* au *Serment du Jeu de Paume*, la transition est facile : c'est le même geste répété cent fois, la même scène démesurément amplifiée[1]. La ressemblance entre les deux *Serments* est d'autant plus frappante que, dans l'esquisse, les députés de la Constituante groupés autour du président Bailly monté sur une table sont dessinés nus. L'Assemblée Nationale avait décrété que le tableau du Jeu de Paume serait placé dans la salle du Conseil Législatif et que la gravure en serait répandue dans le monde

1. Le même motif reparaît une troisième fois dans le serment de *La Distribution des Aigles*.

entier. On sait que cette immense toile qui devait compter plusieurs centaines de figures resta inachevée. Les événements allaient plus vite que l'artiste : avant même d'avoir pu poser, la plupart des Constituants étaient déjà guillotinés.

La politique ne laissait guère à David le loisir de peindre : aussi ses tableaux révolutionnaires sont-ils fort peu nombreux. Persuadé que le temps est passé « où les arts ne servaient qu'à satisfaire l'orgueil et le caprice de quelques sybarites gorgés d'or », il s'efforce de mettre l'art au service de la Révolution, soit en réformant le costume national et en organisant des fêtes populaires, soit en présentant aux yeux de ses concitoyens « les traits sublimes d'héroïsme et de vertu ».

Les effigies de *Lepelletier de Saint-Fargeau*, de *Marat* et de *Bara* forment une trilogie, un triptyque des Martyrs de la Liberté. Des héritiers honteux du jacobinisme de leur aïeul ont fait disparaître le portrait expiatoire de *Lepelletier*. Mais le Musée de Bruxelles a recueilli le saisissant portrait de *Marat*, poignardé dans sa baignoire, tenant encore à la main le placet de Charlotte Corday, et le Musée d'Avignon possède l'esquisse de la figure de *Bara*, le petit tambour de la guerre de Vendée, mort héroïquement à treize ans pour la République. Fidèle à sa théorie du nu héroïque, David a représenté l'enfant entièrement nu, étendu sur le sol et pressant des deux mains sur son cœur une cocarde tricolore. Ce corps d'adolescent aux formes graciles est d'une grâce toute prud'honienne. Ce n'est qu'une préparation, comme le portrait de *Mme Récamier*; mais on ne souhaite pas une touche de plus; plus poussée, elle aurait sans doute moins de charme.

Après le 9 thermidor, David faillit partager le sort de son ami Robespierre. Il s'en fallut de peu que le surintendant des Beaux-Arts de la Terreur ne fût guillotiné. Incarcéré à deux reprises, il réussit à se faire relâcher. Ce n'est qu'à la Restauration des Bourbons qu'il dut payer de l'exil ses incartades révolutionnaires.

Entre temps, une brillante carrière s'ouvrit devant lui comme peintre de Napoléon. Bonaparte, qui s'entendait à capter toutes les forces à son profit, sut l'attacher à sa gloire. Dès son retour de la campagne d'Italie, il lui octroyait la faveur d'une séance de pose. C'est cette étude qui servit au peintre à exécuter le fameux tableau du Musée de Versailles : *Le Premier Consul franchissant le Mont Saint-Bernard* (1800), dont Bonaparte avait tracé lui-même le programme, en lui demandant de le peindre « calme sur un cheval fougueux ». David se contenta de transposer sur sa toile le monument équestre de *Pierre le Grand*, par Falconet : c'est la même allure du cheval cabré, escaladant au galop un rocher escarpé, le même geste du cavalier impassible et impérieux.

En 1804, Napoléon, devenu empereur, nomma David son premier

peintre[1], pour bien marquer qu'il renouait la tradition un moment interrompue de Louis XIV. Le choix était excellent : cet ancien terroriste avait l'étoffe d'un Le Brun. L'illustration des fastes du règne impérial l'arrachait de force à son Plutarque et le replongeait dans la vie : rien ne pouvait être plus favorable à son talent.

De 1804 à 1815, toute son activité fut absorbée par quatre tableaux gigantesques que lui commanda l'empereur : *Le Sacre*; *L'Intronisation de*



Phot. Alinari

Fig. 55. — Louis David : Le Sacre de l'Empereur Napoléon I[er], 1805. (Musée du Louvre.)

Leurs Majestés à Notre-Dame; *La Distribution des Aigles au Champ de Mars* et *La Réception des souverains à l'Hôtel de Ville*. De cet immense programme il ne réussit d'ailleurs à exécuter que la moitié : *Le Sacre*, qui est au Louvre, les *Aigles*, qui sont à Versailles.

David, qui avait pris des croquis à la cérémonie de Notre-Dame, se heurtait pour établir sa composition à des difficultés de toute nature. Il n'était pas libre de grouper et de manœuvrer à sa guise cette foule immense de personnages : il fallait être exact et protocolaire. Chaque dignitaire important prétendait accaparer une place en évidence. L'ordonnance devait être examinée par le grand-maître des cérémonies et ratifiée par l'empereur. L'artiste avait d'abord représenté le pape Pie VII avec les deux mains sur les genoux. Napoléon déclara avec brusquerie que « le successeur de saint Pierre n'était pas venu de si loin pour ne

1. Le portrait du pape Pie VII était signé primitivement : *Napoleonis Francorum Imperatoris Primarius pictor*.

rien faire », et il fallut lui faire esquisser un geste de bénédiction. Dans la version primitive, l'empereur posait avec arrogance la couronne sur sa propre tête. Il trouva que ce geste manquait de galanterie, et David fut prié de le représenter « en chevalier français », plaçant la couronne sur le front de l'impératrice agenouillée sur les degrés de l'autel.

L'art avec lequel sont groupés les spectateurs, l'individualité des moindres figures, toutes dessinées d'après nature, la répartition de la lumière qui se concentre sur le groupe central du pape et de l'empereur, donnant à cette mise en scène la clarté et la vie, font de cette page grandiose, que David appelait dédaigneusement un *tableau-portrait*, un des plus mémorables chefs-d'œuvre de l'école française.



Phot. Bulloz.

Fig. 56. — Louis David : Le Conventionnel Michel Gérard et sa famille.

(Musée du Mans.)

La Distribution des Aigles, plus mouvementée, est d'une composition moins heureuse. La scène se divise en deux parties qui s'équilibrent assez mal : à gauche, sur une estrade, l'empereur lauré, entouré de ses maréchaux qui brandissent leurs bâtons étoilés; à droite, les officiers qui présentent leurs drapeaux. Il est vrai que David avait imaginé, pour relier ces deux groupes, de faire planer dans les airs une Victoire projetant sur les étendards une pluie de lauriers. Napoléon fit retrancher cette figure allégorique, dont l'absence creuse un trou dans la composition. Mais, si ce défaut n'est pas imputable à l'artiste, il faut convenir que son génie se prête mal à traduire des mouvements de foules : les officiers, trop gesticulants, ont des attitudes théâtrales de gladiateurs. Quand son imagination assez courte le laisse en défaut, il se tire d'affaire, suivant sa coutume, avec des réminiscences de sculptures. Pour peindre l'élan juvénile d'un porte-drapeau, il ne trouve rien de mieux que de costumer en hussard le *Mercure* de Jean de Bologne.

Antiquomane obstiné, David considérait ces grandes pages d'histoire comme des pensums officiels. Enrôlé malgré lui, il ne se consolait

pas d'être obligé de peindre des schabraques et des schakos. Aussitôt après la chute de Napoléon, il s'empressa de revenir à ses académies casquées. Son *Léonidas aux Thermopyles*, commencé en 1804, mais achevé seulement en 1814, prend à cette date la signification involontaire d'un symbole de la défense des défilés de l'Argonne contre les envahisseurs de la France.

Le peintre des *Horaces* et des *Sabines* aurait été bien surpris et cruellement mortifié, si on lui avait prédit que la postérité mettrait au premier rang de ses ouvrages une douzaine de portraits. Il professait pour ce genre prétendu subalterne un dédain si transcendant qu'il écrivait à M. de Verninac, beau-frère de Delacroix, qui aurait désiré que le portrait de sa femme figurât au Salon de l'an VIII : « Il serait ridicule qu'un artiste comme moi exposât simplement un portrait, tel bon qu'il soit ».



Phot. Giraudon

Fig. 57. Louis David : La Marquise d'Orvilliers, 1790.
(Musée du Louvre.)

Cependant ces portraits dont il faisait si peu de cas sont la partie la moins caduque de son œuvre. Il oublie devant ses modèles sa malencontreuse théorie du beau idéal et les moulages de statues antiques. Aucune emphase, aucun étalage de virtuosité. Des attitudes familières, des fonds unis, indiqués par quelques frottis. Mais ces portraits si simples, si dépouillés ont deux qualités qui ne se rencontrent que chez les très grands artistes : la vie et le style.

Le Louvre a la bonne fortune de posséder la plupart de ses portraits de famille : à défaut de ses oncles *Jacques Buron* et *Jacques Desmaisons*, architecte du roi, il a pu réunir son beau-père et sa belle-mère, *Mme Pécoul*, vieille bourgeoise gaillarde, son beau-frère *Seriziat*, en costume de chasse, avec sa jeune femme, fraîche comme le printemps. A cette série intime, on peut joindre la femme de l'architecte *Chalgrin*, dont les grands yeux puérils ne désarmèrent pas les guillotineurs, le flûtiste *François Devienne*, du Musée de Bruxelles, et, au Musée du Mans, l'admirable portrait de famille du Conventionnel *Michel Gérard* entouré de ses quatre enfants.

Avant de devenir un farouche révolutionnaire, David était en passe

de se créer une clientèle mondaine, et les grands seigneurs, les plus jolies femmes de l'aristocratie ou de la finance ne trouvaient pas son pinceau moins flatteur que celui de Mme Vigée-Lebrun. Le portrait équestre du *Comte Potocki*, peint à Naples en 1781 (Collection du comte Branicki, au château de Willanow, près de Varsovie), précède ceux du chimiste *Lavoisier* et de sa femme, de la toute jeune et déjà plantureuse *Marquise d'Orvilliers* (1790, Louvre), de la *Marquise de Pastoret*.

La plus populaire de ces effigies féminines est la célèbre *Julie Récamier* (Louvre), étendue nonchalamment sur une chaise-longue de Jacob, vêtue d'une tunique flottante qui laisse les bras et les pieds nus. Le corps plus audacieusement dévoilé de la *Pauline Borghèse* de Canova ne sera pas plus souple et plus harmonieux. C'est une ébauche exquise d'une couleur transparente, traitée en camaïeu, avec des ombres légères, à fleur de toile, comme le *Bara* du Musée d'Avignon. Le tableau resta inachevé. David, dépité d'apprendre que Mme Récamier se faisait peindre aussi par Gérard, le portraitiste à la mode, abandonna son travail. Le portrait de Gérard, exposé au Musée municipal du Petit Palais, est plus coquet, et l'on comprend que son élégance banale ait pu plaire davantage au modèle. Mais combien l'esquisse de David l'emporte par la sobriété, la distinction, le style!



FIG. 58. — Louis David : Madame Récamier. 1800. Esquisse.
(Musée du Louvre.)

Le buste du pape *Pie VII*, qui fut peint à l'occasion du *Sacre* et qui

appartient également au Musée du Louvre, présente un intérêt encore supérieur comme document humain. David égale ici la pénétration psychologique d'un La Tour : il a merveilleusement saisi l'attitude résignée, le regard méfiant de ce « pauvre pontife de papier mâché », qui, avec sa mine souffreteuse et ses yeux rusés, a l'air d'un vieux renard pris au piège : on cherche involontairement les barreaux de sa cage.

En 1816, David, proscrit comme régicide et signataire des actes additionnels qui excluaient les Bourbons du trône, se réfugia à Bruxelles où il fut reçu à bras ouverts par ses disciples belges. Cet exil, — prolongé jusqu'à sa mort en 1825 malgré l'insistance de ses élèves parisiens, qui auraient voulu arracher à son orgueil une demande en grâce, et les offres brillantes du roi de Prusse, qui fit tout pour l'attirer à Berlin, — ne porta pas bonheur à son talent. Sa *Colère d'Achille* est d'un académisme affligeant, et ses portraits de la *Comtesse Vilain XIV* et de sa fille, du *Prince de Gàvre*, de son compagnon d'exil *Sieyès* sont loin de valoir ses œuvres antérieures. Aussi hésite-t-on à lui attribuer l'inoubliable trio des *Trois Dames de Gand* : Mme Morel de Tangry et ses deux filles (Louvre), qui fut exécuté sous ses yeux, mais non par lui, à ce qu'il semble : j'y reconnaîtrais volontiers la main de son élève Navez, qui, dans son chef-d'œuvre du Musée de Bruxelles : *La famille de Hemptinne*, atteste des dons remarquables de portraitiste, avec je ne sais quoi de provincial, qu'on retrouve dans la vieille dame à papillotes du Louvre.

Quel jugement d'ensemble appelle l'œuvre de David? On lui reproche d'avoir tué l'art charmant du XVIII[e] siècle. Il est certain qu'il a trop déprécié « les tableaux érotiquement maniérés de Boucher » et que, comme tous les réformateurs, il a dépassé le but. Mais cet art de boudoirs et de petites maîtresses, conçu pour l'agrément d'une aristocratie privilégiée, pouvait-il convenir à la démocratie issue de la Révolution? A une société nouvelle il fallait un art nouveau, et c'est ce qui justifie la réforme de David. Il a eu le mérite de rendre à un art qui s'efféminait sa virilité : il a réagi contre le maniérisme au nom de la simplicité antique, contre le libertinage au nom du rôle social de l'art. La preuve que cette réaction répondait à un besoin, c'est qu'il a été applaudi et suivi par presque tous ses contemporains français et étrangers.

L'ÉCOLE DE DAVID

L'influence de David n'a pas été inférieure à son œuvre. Toutefois son école est beaucoup moins disciplinée, « caporalisée » qu'on ne se l'imagine généralement, et les mieux doués de ses contemporains ont échappé à son despotisme.

Parmi ses disciples immédiats, il y a lieu de distinguer les *peintres d'histoire*, dont quelques-uns se sont laissés séduire par la vie contemporaine, et les *petits maîtres*, qui se réclament des intimistes flamands et hollandais.

Peintres d'histoire et de portraits. — La liste d'élèves de David que donne Delécluze dans sa précieuse biographie du maître ne contient



Phot. Neurdein.

Fig. 59. — Cochereau : L'atelier des élèves de David au Collège des Quatre-Nations, 1814.
(Musée du Louvre.)

pas moins d'une quarantaine de noms : encore est-elle fort incomplète. On y trouve non seulement des peintres, mais des graveurs, des sculpteurs et même des architectes.

Germain Drouais (1763-1788), le dernier des trois Drouais, le fils du portraitiste de Mme du Barry, sur lequel il fondait de grandes espérances et qu'il avait emmené en Italie en 1784 pour l'aider à exécuter son tableau des *Horaces*, mourut prématurément à Rome en 1788 : sa mort fut pleurée comme un deuil national par tous ses camarades, qui chargèrent Michallon de sculpter son mausolée[1].

1. Cf. Vita di Germano Giovanni Drouais, pittore Parigino. *Memorie per le Belle Arti*, Rome, octobre 1788.

A la première génération des Davidiens appartiennent des peintres jadis célèbres, aujourd'hui bien oubliés, tels que Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), l'auteur des *Trois Grâces*, que les rapins avaient baptisé irrévérencieusement le Père La Rotule; Guillaume Guillon (1760-1852), créole de la Guadeloupe, surnommé Letiers ou Lethière, parce qu'il était le troisième enfant de la famille, qui essaya sans grand succès de s'échauffer sur la *Mort de Virginie* (Louvre), et Pierre-Narcisse Guérin



Phot. Giraudon.

Fig. 60. — Girodet-Trioson : Funérailles d'Atala, 1808.
(Musée du Louvre.)

(1774-1833), dont *Le retour de Marcus Sextus*, où l'on vit une allusion au retour des émigrés, fit fureur au Salon de 1799. En province, ce style fut excellemment représenté par Gamelin de Carcassonne (1738-1803) et Réattu d'Arles (1760-1833), dont *La toilette de Psyché* rappelle *Les trois Grâces* de Regnault.

Les trois peintres d'histoire de l'école de David dont la réputation devait aller le plus loin sont Girodet, Gérard et Gros.

Girodet (1767-1824), qui ajouta à son nom celui de son père adoptif, le docteur Trioson, se classe par le choix de ses sujets, sinon par son style, qui reste déplorablement pseudo-classique, parmi les Préromantiques. Sa peinture fait écho à la poésie d'Ossian et de Chateaubriand qu'il illustre dans son tableau le plus connu : les *Funérailles d'Atala* (1808),

dont la première pensée se trouve au petit Musée de Varzy dans la Nièvre ; sa *Scène du Déluge* l'emporta sur les *Sabines* de David au concours décennal et lui valut la première médaille de la peinture d'histoire. Il obtint un succès de scandale en exposant, dans le costume de Danaé recevant une pluie d'or, le portrait satirique d'une actrice célèbre : *Mlle Lange*, dont il avait eu à se plaindre.

François Gérard (1770-1837), qui devait être anobli sous la Restauration et recevoir, comme Guérin et Gros, le titre de baron, est avant tout un portraitiste. Sa *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour* (1798), caressée comme un marbre de Canova, est d'une écœurante fadeur. Le portrait, en l'obligeant à un effort de ressemblance, l'arrache à ces allégories douceâtres où il risquait de s'engluer. C'est en 1795 que, pour remercier Isabey d'avoir acheté son *Bélisaire*, il peignit le célèbre miniaturiste sur le seuil de son atelier du Louvre, habillé à la mode du Directoire : veste de velours noir, culottes collantes, bottes à revers, tenant par la main sa fille Alexandrine, petite infante en coiffe blanche, qui devint plus tard la femme du décorateur Cicéri. Son portrait de la *Comtesse Regnault de Saint-Jean d'Angély* (Louvre), si séduisante avec l'ovale aminci de son visage, est de 1798. En 1802, c'est à lui que s'adresse la belle Mme Récamier, mécontente de l'arabesque esquissée par David. En 1819 le prince Auguste de Prusse lui commande une *Corinne au Cap Misène*, « sous les traits embellis de Mme de Staël », pour l'offrir à son amie Mme Récamier (Musée de Lyon). A la fin de sa carrière, sous l'influence de sa clientèle anglaise, il se prend à imiter la manière de Lawrence.



Phot. Giraudon

Fig. 61. — Gérard : Le miniaturiste J.-B. Isabey et sa fille, 1795.
(Musée du Louvre.)

Sous la Restauration, Gérard, qui avait reproduit les traits de l'empereur et de *Madame Mère*, mais qui s'était moins compromis que David, devient le portraitiste officiel des deux derniers Bourbons ; il célèbre

l'*Entrée de Henri IV à Paris* (Musée de Versailles) et le *Sacre de Charles X*, qui ne fit pas oublier celui de Napoléon.

Gros (1771-1835) est à coup sûr le plus génial de « tous les G », comme disait plaisamment Gérard, qui se partagent alors la faveur du public.

Peintre de l'épopée napoléonienne, il a sur ses confrères — qui ne connaissaient la Grande Armée que pour avoir assisté aux revues du Quintidi dans la cour du Carrousel — l'avantage d'avoir vu la guerre de près. Réfugié à Gênes sous la Révolution, il fut mêlé à la vie des soldats de Bonaparte pendant la campagne d'Italie. Joséphine le présenta à Milan au général victorieux, qu'il évoqua sur le *pont d'Arcole*, s'élançant sous le feu, un drapeau à la main.



Phot. Neurdein.

FIG. 62. — Gérard : Madame Récamier, 1802. (Petit Palais, Paris.)

De retour à Paris, après avoir été attaché à la mission chargée de faire à Rome un choix d'œuvres d'art pour le Louvre, il présenta au concours ouvert en 1801 une fougueuse esquisse du *Combat de Nazareth* : éclatante fantasia où se détache au centre le général Junot, sabrant les cavaliers turcs (Musée de Nantes). Mais le prestigieux tableau que promettait cette esquisse ne fut jamais exécuté, à cause de la jalousie de Bonaparte contre Junot.

En revanche il devait affirmer sa maîtrise, en 1804, avec un autre sujet emprunté également à la campagne d'Orient : *Les pestiférés de Jaffa* (Louvre). Dans une mosquée convertie en hôpital, dont les larges arcades s'ouvrent sur le ciel bleu, Bonaparte, suivi d'un cortège de généraux et de médecins, touche hardiment de sa main dégantée le bubon charbonneux d'un marin demi-nu, debout au milieu des malades qui gémissent et des agonisants qui râlent. Tous ces malheureux aux yeux brûlés se tournent vers le général pâle et résolu comme vers le thaumaturge, le Messie qui seul peut les sauver.

Cette grande toile de dimensions exceptionnelles, qui renouvelle un des thèmes les plus anciens de la peinture religieuse : la résurrection de Lazare, marque une date mémorable dans l'histoire de la peinture mo-

derne. Elle est la source de l'orientalisme de Delacroix, qui s'en est inspiré dans ses *Massacres de Scio*, qu'on pourrait intituler plus justement *Les pestiférés de Scio*. « C'est devant *Les pestiférés de Jaffa*, avouait l'artiste à Alexandre Dumas père, que m'est venue la première idée de mon *Massacre*; j'ai mal lavé la palette de Gros; seulement il ne faut pas le dire. »

Une dernière fois, dans la *Bataille d'Aboukir* (Musée de Versailles), revient le souvenir de la campagne d'Égypte. La mêlée ardente et enchevêtrée autour de Murat rappelle l'esquisse du *Combat de Nazareth*.



Phot. Alinari.

Fig. 65. — Gros : Les Pestiférés de Jaffa, 1804.
(Musée du Louvre.)

Après *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, l'œuvre capitale de Gros est *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau* (1807). Ici encore c'est un spectacle d'horreur que le peintre évoque devant nos yeux : après la peste, le charnier d'un soir de bataille. L'empereur pensif, suivi de son état-major emmitouflé de fourrures, passe lentement au milieu des blessés engourdis par le froid et des morts entassés pêle-mêle avec les mourants. Le plus poignant est la désolation infinie de cette morne plaine d'un blanc sale, qu'écrase un ciel bas où montent les fumées noires de l'artillerie, et que la neige va recouvrir de son immense linceul. Il semble que Gros ait voulu paraphraser cette description saisissante d'un combattant : « Les forêts de sapins qui bordaient le champ de bataille le rendaient encore plus triste. Ajoutez à cela un ciel brumeux dont les

nuages, s'élevant à peine au-dessus des arbres, jetaient sur toute cette scène une teinte lugubre ». Pour la première fois peut-être dans la peinture française, le paysage n'est plus ici un simple décor, mais un accompagnement qui renforce la signification du motif. La leçon ne fut pas perdue. Boissard de Boisdenier dans son admirable *Retraite de Russie* du Musée de Rouen, Delacroix dans sa *Bataille de Nancy* ont su tirer parti à leur tour de la tristesse nostalgique d'un paysage d'hiver.

Les autres tableaux de batailles de Gros n'approchent pas de ce chef-d'œuvre. Mais à cette période de sa vie appartiennent encore quelques beaux portraits : *Christine Boyer*, la première femme de Lucien Bonaparte, belle créature songeuse (c'est une évocation d'outre-tombe) qui, debout au bas d'une cascade, regarde mélancoliquement une rose emportée par le courant, symbole de sa brève destinée ; le *Lieutenant-général Fournier-Sarlovèze*, crânement campé, le poing sur la hanche, bombant la poitrine sous le dolman rouge-grenat soutaché d'or.

Après la chute de Napoléon, qui l'avait si magnifiquement inspiré, le talent de Gros décline. Ce n'est pas que les Bourbons lui gardent rancune d'avoir glorifié l'usurpateur : au contraire, ils lui prodiguent des commandes importantes, comme la *Visite de François Ier et de Charles-Quint à Saint-Denis* (Louvre), l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême à Pauillac* (Musée de Bordeaux). Mais il semble que son ressort soit brisé. Il retombe sous la férule de son maître David, qui, de Bruxelles où il était exilé, le gourmande et l'adjure de revenir aux Grecs et aux Romains : « Vite, vite, mon ami, feuilletez votre Plutarque ! » Le pauvre artiste tout contrit se reprochait d'avoir donné le mauvais exemple. Pour manifester son repentir, il exposa un *Hercule et Diomède* (Musée de Toulouse), qui provoqua les plaisanteries irrévérencieuses de critiques sans pitié. Désespéré, il alla, le 26 juin 1835, se noyer dans un bras de la Seine au Bas-Meudon.

A l'encontre de ce qu'il s'imaginait, ce dont la postérité sait le plus de gré au suicidé de Meudon, c'est précisément d'avoir été infidèle à la doctrine de son maître David, d'avoir aimé Rubens plus que les antiques et d'avoir préféré aux héros de Plutarque les grognards de la Grande Armée.

Après Gros, les peintres d'histoire les plus dignes d'être mentionnés sont les fils de deux artistes célèbres du XVIIIe siècle : Jacques-Augustin Pajou (1766-1828) et Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850), lequel, sans avoir le charme de son mauvais sujet de père, fait preuve d'un talent honorable dans le mélodrame lorsqu'il évoque *Boissy d'Anglas saluant la tête du député Féraud*; Gautherot (1769-1825), que recommande son *Napoléon à Ratisbonne*, du Musée de Versailles, le général Lejeune (1774-1848), qui prouve avec Bacler d'Albe et le colonel

Langlois que les militaires ne sont pas forcément de mauvais peintres de batailles, enfin le trop fécond Abel de Pujol (1785-1861), dont l'imagerie religieuse sévit dans toutes les églises de Paris.

Parmi les Davidiens, il en est beaucoup — et non des moindres — qui se sont voués de préférence au portrait. Quelques-uns ont passé presque toute leur vie en Italie, qui était à cette époque une province française. C'est par exemple Louis Gauffier (1761-1802), dont le *Portrait de famille*, de l'Académie de Florence, l'*Officier du Corps cisalpin*, de la Collection P. Marmottan, rappellent l'élégance fine de Terborch; Jean-Baptiste Wicar (1762-1834), bienfaiteur du Musée de Lille, auquel il légua la *Tête de cire* et une remarquable collection de dessins; François-Xavier Fabre (1766-1837), fondateur de l'admirable Musée de Montpellier et par surcroît peintre fort estimable, comme l'attestent ses bustes du poète *Alfieri*, du sculpteur *Canova* et son portrait en pied du *Maréchal Clarke, duc de Feltre* (Musée de Nantes), qu'il avait connu à Florence où il exerçait les fonctions de ministre plénipotentiaire de la République française auprès du roi d'Étrurie.



Phot. Cairol.

Fig. 64. — Fr.-X. Fabre : Le sculpteur Canova, 1812.

(Musée de Montpellier.)

A côté de ces Davidiens d'Italie, qui forment avec Ingres un groupe à part, d'autres plus audacieux s'efforcent de rivaliser à Paris avec les portraitistes à la mode. Robert Lefèvre (1756-1830), né à Bayeux, est abondamment représenté dans les musées normands : à Caen, par un buste de *Denon*, à Coutances, par l'effigie monumentale en pied du consul *Lebrun*; il réussit à conquérir la faveur de l'empereur, dont il exécuta deux portraits, en 1806 et en 1811 (Musée de Versailles). — Henri-François Riesener (1767-1828), fils du fameux ébéniste de Louis XVI, fit, lui aussi, le portrait de *Napoléon*, et avec un tel succès qu'on lui en commanda plus de cinquante répliques. Mais, après la chute de l'Empire, se trouvant sans commandes, il partit pour la Russie, où son talent fut très apprécié, de 1816 à 1823, par la cour d'Alexandre I[er]. — Georges Rouget (1784-1869) fut l'un des collaborateurs préférés de David, qu'il aida pour l'exécution de ses grandes toiles du *Sacre* et de la *Distribution des Aigles*. Outre ses tableaux d'his-

toire, il a laissé quelques bons portraits : *Les sœurs Mollien* (Louvre), le *Baron Meunier* (Musée de Besançon).

Mme Chaudet, élève de son mari le sculpteur, a peint de gracieux portraits de femmes et d'enfants, qui tiennent à la fois de Mme Vigée-Lebrun et de David. A la même génération appartiennent plusieurs autres femmes artistes : Adèle Romany, née de Romance, dont le chef-d'œuvre est l'élégant portrait du danseur *Vestris* (1795) ; Gabrielle Capet (1761-1818), l'élève favorite de Mme Labille-Guiard, qui nous a laissé une excellente miniature de *Houdon* (Musée de Caen) ; Mme Benoit (1768-1826), dont le *Buste de négresse* n'est pas indigne du Louvre.

Deux peintres morts jeunes donnaient de grandes espérances. Pagnest (1790-1819) s'apparente à Géricault dans ses portraits du Louvre et sa puissante étude de torse de la Collection Alexis-Godillot. C'est à Prud'hon que ferait songer plutôt le talent d'Eugène Larivière (1800-1823), dont le Louvre a recueilli un délicat portrait de jeune fille, représentant sa sœur *Paméla*.

L'école davidienne se ramifie à l'étranger : en Belgique, avec Navez, Odevaere et Kinson ; en Suisse, avec Saint-Ours, qu'on a qualifié de « David genevois », et Léopold Robert, le peintre populaire des *Moissonneurs des Marais Pontins*, qui se suicida à Venise, la même année que Gros, par désespoir d'amour ; en Allemagne, avec le Souabe Gottlieb Schick, qui, lorsqu'il peint la femme du sculpteur *Dannecker*, se souvient de *Mme Récamier*, et en Danemark, avec Eckersberg. L'Amérique elle-même s'ouvre à son influence par l'intermédiaire de John Vanderlyn et de Rembrandt Peale.

Les petits maitres. — De l'atelier de David est sorti par surcroît tout un essaim de petits maîtres, dont les plus représentatifs sont Boilly, Granet, Isabey : mais ils échappent presque complètement à son contrôle. Le principe de l'imitation de l'art antique ne vaut que pour la peinture d'histoire : les statues grecques n'ont rien à apprendre à un peintre de genre. Les petits maîtres de la Révolution et de l'Empire empruntent leurs sujets anecdotiques à la vie contemporaine, parfois au moyen âge mis à la mode par le *Musée des Monuments français* ; ils ne songent guère à feuilleter Plutarque.

Les modèles dont ils s'inspirent ne sont pas les antiques du Louvre, mais les intimistes hollandais : Terborch et Pieter de Hoogh, Gérard Dou et Mieris. Debucourt s'intitule « peintre de petits sujets dans le genre des Flamands ». Il est d'ailleurs à noter que beaucoup de ces artistes sont originaires des Pays-Bas ou de la France du Nord : Demarne venait de Bruxelles, Defrance, de Liége, Boilly, des environs de Lille.

Cette influence de l'école des Pays-Bas s'était déjà exercée sur les

petits maîtres du XVIIIe siècle. C'est pourquoi l'on n'aperçoit entre les *poetae minores* de la Révolution et ceux de l'ancien régime aucune solution de continuité. L'hostilité affichée par les peintres d'histoire contre la tradition de Boucher ne s'étend pas à la peinture de genre. On passe insensiblement de Fragonard à Mlle Gérard, de Saint-Aubin à Boilly, d'Hubert Robert à Granet et plus tard à Lami et à Tassaert.

PEINTRES DE MŒURS. — Les estampes en couleurs de Philibert-Louis Debucourt (1755-1832) sont, avec les lithographies de Carle Vernet, les documents qui évoquent le mieux les modes et les mœurs du Directoire, les délices de la *Galerie du Palais-Royal* et le dévergondage de ces Merveilleuses « richement déshabillées », qu'on surnommait plaisamment « les sans-chemises ». Jean-Baptiste Mallet (1759-1835), né à Grasse, comme Fragonard, continue la lignée des gouacheurs érotiques et traite les scènes d'alcôve en style prud'honien. Marguerite Gérard (1761-1837), la trop aimable belle-sœur de Frago, s'apparente plutôt à Greuze par son penchant bien féminin pour la sentimentalité et une facture trop lisse qui donne à ses toiles blaireautées le poli de plaques de porcelaine.

Pour revivre l'époque plus sévère du Consulat et de l'Empire, le meilleur témoin à consulter est assurément Louis Boilly. Né en 1761 à La Bassée, près de Lille, il arrive à Paris en 1785 et débute à l'Exposition de la Jeunesse en 1788. Pendant la Révolution il vécut tant bien que mal en peignant des sujets galants destinés à la gravure, et de menus portraits; pour faire preuve de civisme, il célèbre sans conviction le *Triomphe de Marat*. Ses meilleurs ouvrages se placent entre 1800 et 1815.

Les musées parisiens partagent avec la Galerie Iousoupov de Pétersbourg les plus importantes de ces scènes de mœurs à multiples personnages. Au Louvre appartient *La cour des Messageries* ou *L'arrivée de la diligence*, au Musée Carnavalet, le *Départ des conscrits de 1807*, au Petit Palais, la *Distribution de vin et de comestibles aux Champs-Élysées*, œuvre tardive datée seulement de 1822. Ce sont des documents fidèles, précieux pour l'historien : mais on prend à les regarder à peu près le même genre de plaisir qu'à lire un procès-verbal ou un rapport de police. Le style est plat et prosaïque, la touche, trop unie, est « porcelainée », à la façon de G. Dou.

Les tableaux de Boilly les plus intéressants, au point de vue iconographique, sont ceux qui représentent les intérieurs des artistes avec lesquels il entretenait des relations d'amitié. La *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* (Louvre) date de 1798. Il a peint à deux reprises *Le sculpteur Houdon dans son atelier* : une première fois en 1803, modelant, en présence de sa femme et de ses trois filles, le buste du mathématicien Laplace (Musée des Arts décoratifs), une seconde fois en 1808, en train de donner à ses élèves une leçon d'après le modèle vivant (Musée de Cher-

bourg). Ces deux tableaux sont précieux, non seulement parce qu'ils nous transmettent l'image d'un grand sculpteur au travail, mais parce qu'ils reproduisent fidèlement tout son fonds d'atelier, depuis les grandes statues dans les angles de la pièce jusqu'aux bustes, parfaitement reconnaissables, rangés sur des rayons. Cet *inventaire* est pour les historiens de Houdon un document inestimable et a déjà permis d'identifier avec certitude plusieurs bustes d'attribution douteuse[1].

Léonard Defrance (1735-1805), de Liége, a traité des sujets ana-



Phot. Giraudon.

Fig. 65. — Boilly : Houdon modelant le buste de Laplace, 1803.
(Musée des Arts décoratifs, Paris.)

logues. Petit-fils d'un prêtre défroqué, il soulagea son anticléricalisme en représentant à deux reprises avec une maligne satisfaction l'*Expulsion des congrégations par l'empereur Joseph II en 1782* (Musée de Gotha) et *par la Constituante en 1790* ; c'est un Boilly wallon avec un accent de terroir assez prononcé.

Henri-Nicolas van Gorp, dont le nom décèle l'origine flamande, a imité, sans les égaler, les petits portraits de Boilly qui pullulent au Musée de Lille et à Paris dans la Collection P. Marmottan.

PEINTRES D'INTÉRIEURS. — Tout près des peintres de mœurs se pla-

1. Par exemple l'*Avocat Gerbier*, l'*Astronome Lalande*.

cent les peintres d'intérieurs, parmi lesquels se distinguent surtout l'Alsacien Drölling et le Provençal Granet.

Martin Drölling (1752-1827), venu de Sélestat à Paris, exposa d'abord, sous l'ancien régime, au Salon de la Correspondance, puis à partir de 1793 au Salon du Louvre. Il a peint avec amour des scènes familières dans le goût de Pieter de Hoogh. Ses œuvres les plus typiques sont : au Musée d'Orléans, *La cage à la souris* et, au Louvre, l'*Intérieur d'une cuisine* (1817), où la lumière glissant sur le carrelage s'accroche aux ruches d'un bonnet et fait reluire le cuivre fourbi des chaudrons. Bonvin et Bail reprendront plus tard les mêmes motifs.

François-Marius Granet (1775-1849), né à Aix-en-Provence, mais romain d'adoption, est plus attachant et plus varié que cet Alsacien méticuleux et placide.

Il commença sa carrière en peinturlurant des bonnets rouges sur le dossier des embarcations de l'arsenal de Toulon. Son compatriote le comte de Forbin l'introduisit dans l'atelier de David; mais il se forma en réalité à l'école des Téniers du Louvre. « David Téniers, écrit-il dans son autobiographie, avait pour moi le plus de charme; je trouvais sa touche si spirituelle et ses compositions si vraies que je fus entraîné à copier son charmant tableau : *L'enfant prodigue*, qui se trouvait au Musée du Louvre.... Toutes mes idées roulaient sur la belle école flamande. Téniers, Rembrandt étaient les maîtres que je préférais et que je comprenais le mieux. » C'est dans ce goût que sont traités ses premiers tableaux : le *Cloître des Feuillants de la rue Saint-Honoré*, le *Charnier de Saint-Étienne-du-Mont*.

Malgré le long séjour qu'il fit à Rome, de 1802 à 1824, il resta, sur les bords du Tibre, l'élève des Flamands. En arrivant il fut séduit par le Colisée, « par la végétation qui enveloppe ses ruines, par ses galeries sombres avec une lumière si bien ménagée que tout peintre qui aura un peu de goût pour la couleur et pour l'effet ne pourra résister au désir d'en faire des études ». Mais il préférait aux ruines les intérieurs, à la lumière indiscrète du soleil les mystères du clair-obscur. Sa sentimentalité romantique s'exaltait dans le demi-jour des chapelles et sous les galeries des cloîtres. C'est l'Hubert Robert des couvents et des catacombes.

Par là il est bien de son temps, et c'est ce qui explique son succès. L'impératrice Joséphine, le peintre Fabre, fondateur du Musée de Montpellier, lui achetèrent plusieurs tableaux. Le *Chœur de l'église des Capucins de la place Barberini* excita un tel enthousiasme que Louis Bonaparte et le pape voulurent l'admirer et que le peintre fut obligé « de traiter ce sujet quinze ou seize fois dans différents formats ».

Sa réputation et son influence s'étendirent jusqu'en Russie. Une des répliques du *Chœur des Capucins* ayant été exposée à Pétersbourg, le

peintre Venetsianov, qui cherchait sa voie, en fut si frappé qu'il modifia complètement sa manière ; il se sentit comme opéré de la cataracte. Le Provençal Granet fut ainsi, à son insu, après le Lorrain J.-B. Le Prince, l'initiateur de la peinture de genre russe !

Par ses effets de clair-obscur, le Beauceron Cochereau (1793-1817) se rapproche de Drölling et de Granet. Ses tableaux du Louvre et du Musée Carnavalet prouvent que, tout en travaillant dans l'atelier de David, il ne s'interdisait pas de fréquenter les salles du *Musée des Monuments*



Phot. Bulloz

Fig. 66. — Granet : Réception de Jacques de Molay dans l'Ordre des Templiers. (Musée d'Avignon.)

français. Vers la fin de sa courte vie, il s'occupa avec son oncle Prévost de peinture de panoramas, et c'est en se rendant avec lui en Palestine pour dessiner une vue générale de Jérusalem qu'il mourut en mer, à vingt-quatre ans.

Peintres d'animaux et de paysages. — Quelques petits maîtres davidiens se spécialisent dans la peinture de chevaux : scènes de chasse à courre ou combats de cavalerie.

C'est le cas d'un compatriote de Le Prince, le Messin Jacques-François-Joseph Swebach (1769-1823), élève de Duplessis de Versailles[1], qui accola à son nom à consonance germanique l'équivalent français

1. Et non du portraitiste J.-S. Duplessis de Carpentras, comme le répètent tous les dictionnaires d'artistes.

Fontaine ou Desfontaines. Après avoir été longtemps peintre à la manufacture de Sèvres, — ce qui explique sa facture porcelainée, — il émigra après les événements de 1815 en Russie, où il devait retrouver le portraitiste Riesener, avec lequel il collabora pour l'exécution d'un portrait de l'*Empereur Alexandre Ier à cheval*[1]. Jusqu'en 1820 il occupa les fonctions de directeur de la manufacture impériale de porcelaines de Pétersbourg. Son œuvre est résumée dans un recueil de cent quatre-vingts planches, qu'il grava au trait et qu'il intitula *Encyclopédie pittoresque*. Son fils, Édouard Swebach, qui l'accompagna en Russie, est représenté dans la Collection P. Marmottan par un *Courrier russe en troïka* (1822), au Musée de Riom par une *Chasse sous bois* (1827).

Le batailliste et paysagiste Taunay (1755-1830) brosse dans la manière de Wouwerman et de Karel Dujardin de petits tableaux d'une facture sèche et appliquée. On peut en juger au Musée de Versailles par son *Entrée des Français à Munich*. En 1815, il émigra non en Russie, mais jusqu'au Brésil, en compagnie d'un autre élève de David, J.-B. Debret, qui fonda avec lui une Académie de peinture à Rio de Janeiro.

Quant au Bruxellois Demarne (1744-1829), qu'on peut rattacher, comme le Liégeois Defrance, à l'école française, il s'est fait une spécialité de scènes villageoises : foires grouillantes, cours de ferme peintes avec une sauce brune qui a un peu la couleur du purin, par laquelle il croyait imiter la patine que le temps a donnée dans les musées aux ouvrages des maîtres flamands.

Xavier Leprince (1799-1826), qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme du XVIIIe siècle, Jean-Baptiste Le Prince, a peint dans les mêmes tonalités sombres un pittoresque *Embarquement de bestiaux à Honfleur* (Louvre).

MINIATURISTES. — Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), qui devait survivre à tous les confrères que Boilly a groupés autour de lui dans son *Atelier*, était, comme deux autres miniaturistes célèbres de cette époque : François Dumont et Augustin, de souche lorraine. Mais il quitta de bonne heure Nancy pour venir à Paris, où il fit son apprentissage sous David et Hubert Robert.

Très bien en cour auprès de Joséphine, il devint un des familiers de Malmaison. C'est de cette période que datent ses portraits, devenus si rapidement populaires, de *Bonaparte se promenant dans le parc de Malmaison* ou passant la *Revue du Quintidi* (jeudi) dans la cour du Carrousel. Une de ses grandes sépias commémore la visite que le Premier Consul fit en 1802 à la manufacture des frères Sévène à Rouen.

Sa faveur ne fit que croître sous l'Empire. Il fut nommé peintre-

1. Réau. *Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le Monde slave*, Paris, 1924.

dessinateur du cabinet de Sa Majesté, ordonnateur des réjouissances publiques et des fêtes particulières aux Tuileries. En somme, il est le véritable successeur des charmants artistes qui avaient eu, sous Louis XV et Louis XVI, la charge de dessinateurs des Menus-Plaisirs : c'est le Cochin et le Moreau le jeune du Premier Empire.

A ce titre il fut chargé de dessiner les uniformes et les broderies des costumes de la cour, de composer des blasons pour la nouvelle noblesse impériale. C'est à lui qu'est dû le dessin de l'ordre de la Légion d'honneur, qu'on appelait alors l'*étoile* et non la croix : c'est en effet une étoile d'émail blanc à cinq rayons avec un cercle en émail bleu foncé, sur lequel se détachait le profil de l'empereur. A ces occupations multiples s'ajoutaient des décorations de théâtre, des travaux pour la manufacture de Sèvres, notamment une table en porcelaine avec les portraits des maréchaux groupés autour de la figure de Napoléon : la *table des Maréchaux* (Coll. du prince de la Moskowa).



Phot. Giraudon.

FIG. 67. — J.-B. Isabey : L'ancien escalier du Louvre. Aquarelle, 1817.
(Musée du Louvre.)

L'avènement d'une nouvelle impératrice ne nuisit en rien au protégé de Joséphine. Isabey évinça Prud'hon comme maître de dessin de Marie-Louise. Il fut chargé de peindre l'empereur et l'impératrice dans leur costume de mariage, et plus tard le petit roi de Rome. En 1812, Napoléon, voulant plaire à sa femme, l'envoie à Vienne pour faire les portraits de la famille impériale et lui commande des vues de Laxenburg et de Schœnbrunn, où elle avait passé sa jeunesse.

La chute de l'Empire faillit être pour lui une catastrophe. Mais l'ingénieux Talleyrand — qui avait le talent, bien qu'il fût boiteux, de retomber toujours sur ses pieds — lui conseilla d'accompagner la mission française qui partait pour le Congrès de Vienne. Isabey accepta d'autant

plus volontiers qu'il connaissait déjà la cour d'Autriche et qu'il pouvait compter sur la protection de Marie-Louise.

Comme le Hollandais Terborch avait été le peintre du Congrès de Westphalie, Isabey eut l'honneur d'être désigné, par les plénipotentiaires assemblés, comme peintre officiel du Congrès de Vienne : choix d'autant plus significatif que la France, vaincue sur les champs de bataille, se voyait reconnaître ainsi la suprématie des beaux-arts. Le dessin du *Congrès de Vienne*, qui était destiné à être gravé par Godefroy, appartient aujourd'hui au roi d'Angleterre : les plénipotentiaires groupés autour de Metternich et de Wellington sont d'une ressemblance frappante.

Le succès d'Isabey était surtout dû aux femmes, qui raffolaient de ses *portraits aériens*, de ses écharpes de gaze et de ses guirlandes de roses. « Il n'y a pas de femme, même laide, écrit la baronne du Montet, qui, peinte par lui, ne paraisse jolie et aérienne comme une sylphide.... Toutes les princesses de l'Europe sont emmaillotées dans des flots de mousseline et dissimulées dans des roses. » Et elle ajoute sévèrement : « Il travaille pour son époque, non pour la postérité ».



Phot. comm. par M. Réau
FIG. 68. — Jean Guérin : Savary, duc de Rovigo.
(Anc. Coll. du Grand-Duc Nicolas Mikhaïlovitch. Pétrograd.)

Isabey devait vivre encore quarante ans après le Congrès de Vienne. Au Salon de 1817 il exposait une aquarelle représentant l'*Escalier du Musée du Louvre*, qui nous intéresse d'autant plus que ce magnifique escalier, construit dans le plus pur style Empire par Percier et Fontaine, est aujourd'hui détruit.

Il avait formé de nombreux élèves : Saint, Aubry, Garneray et surtout le Strasbourgeois Jean Guérin (1760-1836), dont le portrait du *Général Kléber* est un chef-d'œuvre. Avec lui disparut l'art délicieux de la miniature, tué par l'invention de la photographie.

L'ÉPOQUE DE DAVID

A l'époque de David appartiennent trois grands artistes qu'on ne peut pas rattacher à son école, car ils ne gravitent pas dans son orbite et se frayent une voie à part : un attardé qui continue le XVIIIe siècle, Pierre-Paul Prud'hon[1], — un dissident fixé en Italie, Ingres, — et enfin un précurseur du réalisme, Géricault.

1. Il s'appelait en réalité Pierre Prudon. Ce n'est que vers 1780 qu'il ajouta à son prénom de Pierre celui de Paul, sans doute en souvenir de Rubens, et qu'il intercala au milieu de son nom un h et une apostrophe.

Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). — Contemporain de David, Prud'hon ne peut être considéré à aucun degré comme son disciple. Non seulement il échappe à sa direction, mais il en est la vivante antithèse. Entre le *Serment des Horaces* et l'*Enlèvement de Psyché*, l'opposition est si tranchée qu'on a peine à croire que les deux peintres soient de la même époque, de la même école. Autant l'un est viril, autant l'autre est féminin. Sa voluptueuse langueur repose délicieusement de l'énergie roide de David, comme une molle détente après un effort trop prolongé.

Chose curieuse! De ces deux peintures si dissemblables, celle qui se rapproche le plus du xviiie siècle par le sentiment et par le style est précisément celle qui s'en éloigne le plus par sa date. La *Psyché*, qui est de 1808, est beaucoup plus proche de Boucher que les *Horaces*, qui sont de 1784. Prud'hon, que David appelait dédaigneusement *le Boucher, le Watteau de notre temps*, est, comme les petits maîtres, l'héritier de l'art du xviiie siècle, et c'est pourquoi, lors du nouveau classement des peintures du Louvre, on l'a judicieusement éloigné de David pour le rapprocher de Greuze, avec lequel il a certes plus d'affinités.

Il sortait d'ailleurs du même terroir. Né à Cluny, non loin de Tournus, au pied de la célèbre abbaye dont les tours étaient encore debout, il se forma à Dijon, capitale de sa province, sous la direction d'un maître excellent, François Devosge, qui devait instruire plus tard un autre grand artiste bourguignon : le sculpteur Rude[1].

Pensionné par les États de Bourgogne, il passa cinq ans à Rome, de 1784 à 1789. Pour s'acquitter envers ses bienfaiteurs, il envoya à Dijon la copie libre d'un plafond de Pierre de Cortone, adapté en l'honneur du prince de Condé, qui orne encore aujourd'hui la Salle des États transformée en Musée. Mais ce choix ne répondait pas à ses préférences personnelles. Son admiration allait à Corrège et surtout à Léonard de Vinci, son maître et son héros, « le père, le prince, le premier de tous les peintres, qui a surpassé bien au delà Raphaël ». Corrégien et léonardesque, il le restera toute sa vie par son goût du *sfumato*, du clair-obscur, et cette empreinte indélébile suffit à le distinguer de tous les autres artistes de son temps.

En somme, le xviiie siècle français et la Renaissance italienne, Greuze et Léonard ont successivement concouru à la formation du jeune peintre bourguignon.

Ses débuts à Paris sous la Révolution furent pénibles. Il se vit réduit à composer pour vivre des en-têtes de papiers administratifs, des adresses de marchands, de suaves idylles pour boîtes de confiseurs. Il illustra les *Amours pastorales de Daphnis et Chloé*. Il décora de frises ou de panneaux allégoriques, dans le goût pompéien alors à la mode, quelques

1. Voir dans ce même volume chapitre II, p. 68.

hôtels parisiens : celui du fournisseur de Lannoi, rue Cerutti (aujourd'hui rue Laffitte), plus tard palais de la reine Hortense, et peut-être le charmant hôtel Botterel-Quintin d'Aumont, rue des Petites-Écuries. Le salon du prince Eugène de Beauharnais (ambassade d'Allemagne), où Boulanger de Boisfremont a peint les figures volantes des *Saisons*, est un bon exemple de ces décorations prud'honiennes, qu'on n'a pas su conserver mieux que les Arabesques et les Chinoiseries de Watteau.

C'est de 1800 à 1815 que se succèdent les chefs-d'œuvre de Prud'hon.



Phot. Giraudon.

Fig. 69. — P.-P. Prud'hon : La Vengeance et la Justice divine poursuivant le Crime, 1808.
(Musée du Louvre.)

En 1801, à l'occasion de la paix d'Amiens, il exposa une *Allégorie à la Paix* (Musée Condé, Chantilly), inspirée des Triomphes de Mantegna, où le Premier Consul, César lauré, paradait sur un char entre la Victoire et la Paix suivies du joyeux cortège des Muses, des Arts et des Plaisirs. Cette allégorie valut à Prud'hon la faveur de Bonaparte, qui l'attacha par des liens durables à son char de triomphe : portraitiste de Joséphine, il fut plus tard l'un des maîtres de dessin de Marie-Louise.

Dans son abondante production il y a lieu de faire trois parts : les tableaux allégoriques ou mythologiques, les portraits et les modèles d'art décoratif.

La plus célèbre de ses allégories est *La Vengeance et la Justice divine poursuivant le Crime* (Louvre), commandée en 1804 par le Préfet de la Seine Frochot pour le Palais de Justice de Paris. Ce n'est donc pas un « tableau de musée », mais un ouvrage adapté à une destination précise et dont la vraie place serait dans un prétoire, comme celle de la *Cène* de Léonard ou des *Noces de Cana* de Véronèse est dans un réfectoire. Pour traduire cette pensée de l'expiation, Prud'hon avait d'abord esquissé une Némésis qui traîne par les cheveux un criminel au pied du trône de la Justice. Il s'arrêta finalement à l'illustration du vers d'Horace :

Raro antecedentem scelestum
deseruit pœna.

Dans une solitude sauvage où il se croit à l'abri, l'assassin, dont la tête bestiale reproduit les traits de l'empereur Caracalla, regarde une dernière fois, avant de s'enfuir, si sa victime respire encore : il n'entend pas le vol silencieux de la Vengeance divine qui le poursuit, une torche à la main, et s'apprête à le saisir pour le livrer à l'inflexible Justice. Ce paysage nocturne, éclairé par les pâles rayons de la lune, qui argentent le corps nu de l'adolescent étendu sur le sol, fait invinciblement songer au romantisme de Chateaubriand. Mais, tandis que dans l'*Atala* d'un Davidien tel que Girodet il y a une disparate choquante entre le sujet romantique et le style pseudo-classique, ici l'accord est parfait entre le sentiment et l'expression.



Phot. Giraudon.

Fig. 70. — P.-P. Prud'hon : L'Impératrice Joséphine dans le parc de Malmaison, 1805. (Musée du Louvre.)

Dans les sujets empruntés à la mythologie antique, Prud'hon apporte la même grâce corrégienne. Le bel éphèbe nu égorgé par Caïn ressuscite sous la figure de *Psyché enlevée par Zéphyre* qui la conduit vers l'Amour (1808) ou de *Zéphyre se balançant sur l'eau* (1814; Louvre, Coll. Schlichting). Sous la Restauration, Prud'hon renia, comme beaucoup de ses confrères, les dieux de l'Olympe pour participer aux commandes de tableaux religieux : mais il était trop vieux pour changer de manière. Il reste païen malgré lui. Son *Assomption de la Vierge*, destinée à la chapelle

des Tuileries, ne diffère pas beaucoup de l'assomption de Psyché, et son *Christ en croix*, qui expire dans les ténèbres, a la beauté d'un Adonis.

Les portraits de Prud'hon ont peut-être moins de style que ceux de David et d'Ingres; mais ils ont plus de charme, et c'est ce qui explique que, quelle que soit la qualité de ses portraits d'hommes, — son maître *Devosge* (Dijon), le directeur du Musée Napoléon, *Vivant Denon* (Louvre), le *Prince de Talleyrand* et le *Comte de Sommariva*, — ils sont encore surpassés par ses portraits féminins : *Mme Copia*, la femme de son graveur, un chapeau de paille noué sous le menton, « avec la double caresse de ses yeux veloutés et de son charmant sourire », *Mme Anthony avec ses deux enfants* (1796, Musée de Lyon), *Mme Jarre* (1822, Louvre).

Un chef-d'œuvre résume toutes ces images féminines : c'est le portrait de *Joséphine dans le parc de Malmaison* (Louvre). Assise indolemment au pied d'un arbre, elle rêve. Toute la grâce créole est dans son corps alangui, toute la mélancolie romantique, dans ses yeux câlins qui semblent pressentir les tristesses de l'abandon.


Phot Giraudon
Fig. 71. — P.-P. Prud'hon : Le Sommeil de Vénus. Dessin.
(École Nationale des Beaux-Arts, Paris.)

Par malheur, la plupart des peintures de Prud'hon ont été gâtées par l'abus du bitume : les ombres transparentes ont noirci sous les coulées de cette lave dévastatrice, des craquelures ont fendillé la pâte. Le temps a mieux épargné ses merveilleux dessins, d'un aspect si caractéristique avec leurs hachures de fusain et de craie sur papier bleuté. Rien qui diffère davantage du « cloisonné » de David et d'Ingres : c'est un dessin tout en nuances, en modulations subtiles, où les formes ne sont jamais cernées, mais s'estompent dans l'atmosphère vaporeuse qui les baigne. Le velouté de ces fusains est pour l'œil une caresse.

C'est d'après ses gracieux modèles d'art décoratif que l'orfèvre Odiot, le ciseleur Thomire exécutèrent la *toilette de Marie-Louise*, si sauvagement fondue à Parme en 1832, et le *berceau du roi de Rome*, demeuré en exil à Vienne. Bien que David ait collaboré avec l'ébéniste Jacob, auquel il demandait le mobilier à l'antique de ses tableaux, l'influence de Prud'hon sur la décoration de style Empire a été encore plus forte.

Un tragique événement assombrit ses dernières années et très certai-

nement hâta sa fin. En 1821, son élève, son amie Mlle Constance Mayer-Lamartinière, qui avait remplacé à son foyer une mégère acariâtre, se coupa la gorge dans un accès de folie. A partir de ce moment, le vieil artiste désemparé, dégoûté de tout, ne fit plus que languir : il s'éteignit deux ans plus tard, à soixante-cinq ans.

C'est l'André Chénier de la peinture. D'instinct, il a réussi à retrouver le sens de l'antiquité ou tout au moins d'une certaine antiquité, celle des poètes de l'Anthologie, mieux que les doctrinaires de l'école de David, qui s'efforçaient de la reconstituer par le raisonnement. Il est peut-être plus alexandrin qu'attique : mais n'est-ce pas encore une bien jolie façon d'être grec?

Ingres avant son pontificat (1780-1824). — Les historiens de la peinture française ont coutume de mettre Ingres en parallèle avec Delacroix et de le situer vers 1830. Cette tradition très discutable a eu pour effet de créer une illusion d'optique, qu'il est nécessaire de rectifier.

Contrairement aux idées reçues, Ingres est d'abord et surtout un *peintre du Premier Empire* : il appartient, avec Wicar, Fabre, Granet, au groupe des Davidiens d'Italie. Né en 1780, il avait vingt ans de plus que la génération des Romantiques, et, lorsqu'en 1824 il rentre en France pour se mettre à la tête de la contre-Révolution, il comptait quarante-quatre ans bien sonnés. Ses plus beaux portraits, peints ou dessinés : *La famille Rivière* (1805), *La famille Forestier* (1806), *Mme Devançay* (1807), *Mme de Senonnes* (1814), ses plus beaux nus : *La grande Baigneuse* (1808) et *La grande Odalisque* (1814), datent de l'époque napoléonienne.

En outre, on oublie trop qu'avant de recueillir la succession de David et de devenir le chef de l'académisme, Ingres faisait partie de *l'opposition*. Pendant son long séjour en Italie, le futur grand-prêtre du culte de Raphaël s'était laissé séduire par les Préraphaélites : il avait pris goût à la verdeur un peu acide des Primitifs : Filippo Lippi et Pisanello. Ses petits tableaux d'histoire, peints à la manière des vieilles enluminures, le faisaient traiter de *gothique*, voire de *chinois*, par les critiques inféodés à David. Les orthodoxes, qui devaient plus tard se rallier autour de sa bannière, le considéraient comme suspect : c'était un antipape romain que le pape parisien aurait volontiers excommunié.

C'est donc fausser complètement la vérité que de représenter Ingres exclusivement comme un chef d'école antiromantique, alors qu'il a été pendant la moitié de sa vie un isolé. Sa place est en marge de David, avant d'être en opposition avec Delacroix.

Par ses origines, Jean-Auguste-Dominique Ingres est un Méridional du Sud-Ouest, un Languedocien. Son père, sculpteur-ornemaniste et miniaturiste, « qui peignait d'après nature, à l'aquarelle, des vues de

paysages à le disputer à Nicolle même », était toulousain, et, si Montauban se glorifie de l'avoir vu naître, c'est à l'Académie provinciale de Toulouse, aussi vivante que celle de Dijon, qu'il fit ses premières armes avant d'entrer, en 1797, dans l'atelier de David.

Il remporta le prix de Rome en 1801 : mais la pénurie du Trésor fit différer le paiement de sa pension, et ce n'est que cinq ans plus tard, en 1806, qu'il put se rendre à la Villa Médicis, où Suvée venait d'installer l'Académie de France à Rome.

Ces cinq années d'attente ne furent pas perdues. C'est alors qu'il exécuta les trois portraits de *Ph. Rivière*, de sa femme et de sa fille (Louvre), datés de l'an XIII (1805) ; le portrait de *Mme Aymon*, dite *La belle Zélie* (Musée de Rouen), si amusante avec sa tête ronde de poupée et les accroche-cœurs qui tire-bouchonnent sur son front bombé, et l'admirable crayon de *La famille Forestier* (1806, Louvre).



Phot. Giraudon

Fig. 72. — Ingres : Le peintre Granet à Rome, 1807.
(Musée d'Aix.)

Toutes ces œuvres de jeunesse rentrent dans la catégorie des portraits intimes. Il était reçu familièrement chez les Forestier, où il faisait sa partie de violon, et la jeune fille, d'une grâce si simple, qu'il représente debout, « la main gauche errant sur les touches du clavecin », était sa fiancée, lorsqu'une querelle à propos de peinture, qui éclata quelques jours avant son départ pour l'Italie, fit rompre ce projet de mariage.

L'auteur de pareils ouvrages n'était plus un apprenti lorsqu'il franchit le seuil de la Villa Médicis. Il avait déjà exposé, — sans grand succès il est vrai, — au Salon de 1806. L'auteur du *Pausanias français* le blâme de donner dans le genre gothique. « M. Ingres, écrit-il, ne tend à rien moins qu'à faire rétrograder l'art de quatre siècles, à nous reporter à son enfance, à ressusciter la manière de Jean de Bruges. »

Singulier reproche, mais qui allait le poursuivre pendant longtemps. Cette accusation de « primitivisme » a certainement contribué à le tenir éloigné de Paris où il se croyait méconnu et à lui faire adopter une attitude de révolté.

Rien de plus classique pourtant et de plus davidien que ses envois de Rome : *Œdipe et le Sphinx* (Louvre), *Thétis implorant Jupiter* (Musée d'Aix).

Le Zeus colossal, impassible sur son trône, aux pieds duquel Thétis demi-nue, levant son cou gonflé de colombe, roucoule son irrésistible prière, reproduit les traits du *Jupiter* d'Otricoli. Ces réminiscences de la sculpture antique, ce coloris sans relief, l'absence de perspective, qui fait ressembler ce tableau à un gigantesque camée, auraient dû rassurer les critiques parisiens sur l'orthodoxie d'Ingres.

De ces années de pensionnaire à la Villa Médicis datent également les deux admirables portraits : *Mme Devauçay*, maîtresse de l'ambassadeur de France (Musée Condé, Chantilly), et le peintre *Granet* (Musée d'Aix), drapé dans un pittoresque carrick à large collet et se silhouettant à mi-corps sur un fond d'architecture.



Phot. Giraudon.

Fig. 75. — Ingres. La grande Baigneuse, 1808. (Musée du Louvre.)

Après l'expiration de son séjour à la Villa, Ingres n'eut pas le courage de rentrer à Paris et préféra rester à Rome, où d'ailleurs, à cette époque, un Français n'était pas un étranger. « En ce temps-là, dit magnifiquement Chateaubriand dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, Rome était une ville de France, capitale du département du Tibre. » Ingres pouvait escompter la protection des fonctionnaires impériaux : le baron de Tournon, préfet de Rome, le gouverneur militaire Miollis, le directeur de la police, M. de Norvins, le directeur des Eaux et Forêts, Marcotte.

De nombreuses commandes vinrent justifier ses espérances. Pour le palais impérial de Monte Cavallo ou du Quirinal, il peignit en détrempe *Romulus vainqueur d'Acron* et *Le songe d'Ossian*. Pour la Villa Aldobrandini, résidence du général Miollis, il esquissa une grande composition : *Virgile lisant l'Énéide devant Auguste, Octavie et Livie*, dont un fragment a été recueilli par le Musée de Bruxelles. Un de ses Mécènes les plus fidèles, M. Marcotte, lui commanda, en 1814, *La chapelle Sixtine* ou *Le pape Pie VII tenant chapelle*, dont il existe plusieurs répliques (Coll. de la Maisonneuve, Louvre). La reine Caroline de Naples, femme de Murat, lui demanda un *Raphaël recevant le cardinal Bibbiena* et une *Odalisque*.

Cette *Grande Odalisque couchée* de 1814 reprend le motif de la *Grande Baigneuse assise* de 1808, dite *Baigneuse de Valpinçon*, du nom de son acquéreur, qui l'avait payée quatre cents francs. L'*Odalisque à l'esclave*, de 1842 (Coll. de Sir Philipp Sassoon), le *Bain turc*, de 1859 (Louvre), varieront, enrichiront encore ce poème de la nudité féminine dont la sensualité d'Ingres s'enivrait. La « turquerie » de ses odalisques se réduit à quelques accessoires : turbans, narghilés, chapelets d'ambre. Ce qu'il calligraphie avec ferveur, c'est l'ondulation d'un beau corps de femme, la souple inflexion des reins qui se creusent, les renflements voluptueux des seins et des hanches.



Phot. Bulloz.

Fig. 74. — Ingres : Madame de Senonnes. 1814. (Musée de Nantes.)

La même sensualité grave et quasi religieuse s'épanouit dans l'admirable portrait de *Mme de Senonnes* (Musée de Nantes), qui a été peint la même année que la *Grande Odalisque*. Dans sa première esquisse, Ingres avait représenté la belle Transtéverine, dont s'était épris le vicomte de Senonnes, nonchalamment étendue sur un divan. S'il avait persisté dans cette idée, *Mme de Senonnes* et l'*Odalisque* auraient pu se faire pendant, comme la *Maja vestida* et la *Maja desnuda* de Goya. Craignit-il cette comparaison? En tout cas, dans la version définitive, la belle indolente est assise. Ses seins ronds et tièdes palpitent sous la guimpe de gaze transparente. Le visage penché en avant est sans expression; mais les souples mains grasses chargées de bagues appellent les baisers. A voir le soin minutieux avec lequel Ingres a peint les moindres accessoires, la robe grenat, le châle jaune, les bijoux de l'idole, on croirait volontiers qu'il s'est épris de son modèle et qu'il a envié au gentilhomme français, fier de sa maîtresse romaine, la possession de ce beau corps sans âme.

1814 marque l'écroulement de la domination française en Italie comme dans le reste de l'Europe. Ce fut un sauve-qui-peut général. Mais Ingres avait pris si fortement racine sur les bords du Tibre qu'il ne bougea pas. Il devait encore rester dix ans en Italie. Pour subsister, il dessina « une quantité immesurable de portraits d'Anglais, de Français et de

toutes les nations », qu'il vendait à vil prix. De ces années d'épreuve datent ses deux « crayons » les plus importants : *La famille de Lucien Bonaparte* (1815) et *La famille Stamaty* (1818). De petits tableaux d'histoire enluminés à la manière des Primitifs italiens : *Raphaël et la Fornarina*, *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta*, *Roger et Angélique*, ne sont que les passe-temps d'un demi-solde qui ronge son frein en attendant l'occasion de refaire campagne.

1817 lui apporte la commande d'un tableau d'autel pour l'église française de La Trinité-des-Monts, paroisse de la villa Médicis : *Jésus-Christ donnant à saint Pierre les clés du Paradis*. L'original, remplacé par une copie, est aujourd'hui au Louvre.



Phot. Giraudon.

Fig. 75. — Ingres : La famille Stamaty. Crayon. 1818. (Musée du Louvre.)

En 1820, il émigre à Florence chez son ami le sculpteur Bartolini ; il y peint quelques portraits, comme celui du *Comte Gourier* (Anc. Coll. Narychkine, Pétersbourg). Il se rapprochait ainsi de la France. Mais c'est seulement en 1824 que la commande du *Vœu de Louis XIII* le ramène à Paris, après un exil de dix-huit ans. Une nouvelle période de sa vie commence. Les Classiques, désemparés par l'exil de David, cherchaient un chef pour livrer bataille aux Romantiques : ils se rallièrent autour de ce transfuge, qui seul semblait capable d'organiser la résistance et d'arrêter « l'invasion des Barbares ».

Géricault (1791-1824). — Le sort commun d'Ingres et de Géricault est d'être étudiés trop souvent non pas en eux-mêmes, mais en fonction du Romantisme. On croit avoir tout dit, lorsqu'on a défini le premier comme l'adversaire, le second comme le précurseur de Delacroix.

Ces simplifications sommaires contiennent, à côté d'une parcelle de vérité, le germe d'erreurs très graves. Si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que Géricault a grandi sous l'Empire et qu'il se rattache, par

Gros, à l'école de David. D'autre part, s'il a inspiré Delacroix, il offre encore plus d'affinités avec Courbet, et il est beaucoup plutôt l'ancêtre lointain de l'école réaliste que le précurseur immédiat de l'école romantique.

Né à Rouen sous la Révolution, il était compatriote du classique Jean Jouvenet, l'auteur de *La pêche miraculeuse*, dont Delécluze prétend qu'il s'est souvenu en faisant pyramider son *Radeau de la Méduse*. Il traversa à Paris l'atelier de l'austère Guérin, prit conseil de Carle Vernet pour apprendre à peindre les chevaux. Mais ses véritables maîtres furent Gros, dont il admirait profondément la *Bataille d'Eylau*, et Rubens, dont il copia au Musée Napoléon la *Descente de croix*.

A ces influences il faut ajouter, pour compléter l'histoire de sa formation artistique, deux voyages à l'étranger : l'un à Rome en 1816, l'autre à Londres en 1820. *Le Jugement dernier* de Michel-Ange lui enseigna la beauté des grandes formes plastiques et le style qui n'est que l'art des sacrifices. En Angleterre, qu'il fut l'un des premiers à visiter après le blocus continental, il put non seulement satisfaire sa passion du cheval, mais il prit le goût du paysage, proscrit ou étouffé en France par l'école de David. La leçon de l'art anglais compléta celle de la Renaissance italienne.

Le trait dominant du tempérament de Géricault est l'amour de la vie poussé jusqu'au paroxysme. On remarquera que les sujets de tous ses tableaux sont empruntés à la vie contemporaine. Il disait avec une verve de rapin « qu'il n'avait aucun goût pour le cothurne ni pour la Sainte Écriture et qu'il aimait mieux se renfermer dans l'écurie ». Par là, il se distingue à la fois de David, qui prônait les sujets d'histoire ancienne, et de Delacroix, qui se plongeait avec ravissement dans le moyen âge. Géricault, en franc réaliste qu'il est, ne peint autant que possible que ce qu'il a vu ou ce qu'il peut aisément reconstituer d'après les souvenirs de témoins oculaires.

Ses premières œuvres, nettement inspirées de Gros, brûlent de la fièvre de l'épopée napoléonienne, dont toute sa jeunesse avait été secouée. N'oublions pas qu'il avait vingt ans au moment de la campagne de Russie, en 1812. C'est de cette époque que datent son *Officier des chasseurs à cheval de la Garde Impériale chargeant*, son *Cuirassier blessé quittant le feu*, son *Carabinier* : silhouettes inoubliables d'officiers de la Grande Armée, dont il faudrait rapprocher quelques visions poignantes de traînards et de blessés, esquissées au moment de la débâcle : *La charrette*, *Le retour de Russie*.

De tous les spectacles de la vie, l'un des plus passionnants à son gré était celui des chevaux libres ou domptés. Après Rubens, son grand homme était Franconi. Aussi ses deux principaux souvenirs de voyages

sont-ils des courses de chevaux : la *Course des barberi*[1] *à Rome* et le *Derby d'Epsom*.

Les *barberi* sont de petits chevaux barbes ou de « Barbarie », qu'on lâche sans cavaliers pendant le Carnaval sur la longue piste que forme le Corso : surexcités par les cris de la foule, les étalons se mordent, se bousculent en attendant le signal du départ. Il eût été facile d'en tirer un tableau de mœurs d'une amusante couleur locale. Mais Géricault résiste à cette tentation ; il renonce au pittoresque du décor et du costume, et, l'imagination encore toute pleine de Michel-Ange, il s'efforce de styliser cette anecdote. Par là encore, il se révèle beaucoup plus classique que romantique. Il rêvait d'exécuter la *Course de chevaux libres* de grandeur naturelle, sur une toile colossale, car Gros et Michel-Ange lui avaient donné le goût du grand. Mais ce projet, comme tant d'autres, ne fut pas réalisé.



Phot. comm. par M. Réau.

FIG. 76. — Géricault : Tête de nègre.
(Collection Ackermann, Paris.)

Le *Derby d'Epsom*, peint cinq ans plus tard, en Angleterre, frappe comme la *Course des chevaux romains* par un effort de simplification. Des chevaux, montés cette fois par des jockeys en casaques multicolores, sont lancés ventre à terre sur le tapis vert du turf : pas le moindre détail anecdotique. Tout l'intérêt se concentre sur la galopade effrénée de ces bêtes aux pattes fines, qui passent en ouragan sous un ciel d'orage. La photographie instantanée a révélé l'inexactitude de ce galop volant ; mais l'artiste n'a pas à décomposer scientifiquement des mouvements : il suffit qu'il donne l'illusion du galop en prenant pour ainsi dire la moyenne des attitudes successives du cheval. C'est ce qu'a fait Géricault, démontrant ainsi que le mensonge scientifique peut être la vérité artistique.

Son tableau le plus célèbre est le *Radeau de la Méduse* : toile gigantesque, de dimensions comparables aux *Pestiférés* de Gros ou au *Sacre* de David, qui fut exposée au Salon de 1819. Le sujet de cette « grande machine » n'est qu'un fait divers, mais intensément dramatique, et qui présentait pour les contemporains un vif intérêt d'actualité.

1. On disait en français au XVIII[e] siècle *la course des barbes*.

C'est en effet en 1816 que la frégate *La Méduse*, qui se rendait au Sénégal, s'était échouée sur un banc de sable près du cap Blanc : avec les débris du navire on avait construit un radeau sur lequel s'étaient entassés les quatre cents marins et passagers. Perdus au milieu de l'Océan, ces malheureux s'entre-dévorèrent et sombrèrent dans la folie ; ils n'étaient plus qu'une quinzaine, lorsque la corvette *L'Argus* aperçut leurs signaux désespérés et recueillit les survivants.

Ce sinistre fut exploité par l'opposition libérale, qui accusa le commandant de *La Méduse* d'incapacité. Le gouvernement de la Restauration fut mis en cause. Ainsi la toile de Géricault prenait figure de pamphlet. L'administration des Beaux-Arts alarmée refusa de laisser imprimer sur le catalogue du Salon le nom de *La Méduse* et substitua au titre du tableau cette rubrique anodine : *Scène de naufrage*. Mais le public ne s'y trompa point et fit au peintre polémiste un succès de scandale.

Il était d'ailleurs difficile de camoufler cette scène en naufrage anonyme, car Géricault, réaliste scrupuleux, n'avait rien négligé pour donner à cette reconstitution d'un spectacle auquel il n'avait pas assisté tous les caractères de la réalité. Non seulement il interrogea minutieusement les rescapés, mais il se fit fabriquer un modèle en petit du radeau de *La Méduse* par le charpentier du bord qui l'avait construit.

De longues séances à l'hôpital Beaujon lui permirent d'étudier les expressions de la maladie, de l'agonie, de la mort : prélude de son hallucinante galerie de portraits de fous peinte à la Salpêtrière, en vue de l'illustration d'un ouvrage médical sur la folie. Les internes l'approvisionnaient de cadavres et de membres amputés. « Pendant quelques mois, son atelier fut une manière de Morgue ; il y garda, assure-t-on, des cadavres jusqu'à ce qu'ils fussent à moitié décomposés. »

Toutefois ce réalisme ne l'empêche pas de s'attacher à la composition et au style. Sa préoccupation est toujours de s'élever au-dessus de l'anecdote. Il y a du Jouvenet dans la composition en pyramide, du Michel-Ange dans ces corps nus de naufragés cramponnés aux planches du radeau, qui rappellent les damnés du *Jugement dernier*. C'est un curieux mélange d'études directes et de réminiscences classiques, de réalisme et d'académisme.

Les nombreuses esquisses préparatoires (Musées de Rouen, d'Angers, Coll. Moreau-Nélaton) montrent que Géricault hésita entre deux épisodes du drame : la lutte pour la vie, et l'espoir de la délivrance. Il se décida finalement pour cette dernière conception et choisit le moment où quelques-uns des naufragés, apercevant une voile à l'horizon, reprennent courage et font des signaux, tandis que leurs compagnons, hébétés par la faim, restent prostrés sans avoir la force de réagir. Le contraste entre cet amoncellement de cadavres et d'agonisants inertes et la poignée de

malheureux que galvanise et soulève un suprême espoir était assurément le thème le plus pathétique. La disposition en biais du radeau souligne très adroitement le sens du drame en dirigeant le regard du spectateur vers l'angle d'où doit surgir le salut.

A cette grande page d'histoire contemporaine, il rêvait de donner une suite, toujours avec une arrière-pensée d'opposition politique. De même que Greuze faisait « de la morale en peinture », Géricault aspirait à faire « du libéralisme en peinture ». Au moment où il fut terrassé par la maladie, il avait sur le chantier de gigantesques tableaux-pamphlets



Phot. Alinari

Fig. 77. — Géricault : Le Radeau de la Méduse, 1819.
(Musée du Louvre.)

sur *La traite des nègres*, l'*Ouverture des portes de l'Inquisition devant l'armée française*. On sentait en ce jeune homme ardent et combatif, « extrême en tout », une surabondance de sève. « Il y a en lui, disait son maître Guérin, qui n'en revenait pas de cette exubérance de génie, l'étoffe de trois ou quatre peintres. »

Une mort prématurée ne lui laissa pas le loisir de réaliser tous ces chefs-d'œuvre en puissance. A la suite d'une chute de cheval, qui provoqua un abcès au côté, il supporta une interminable agonie de onze mois, traversée d'opérations effroyables qui n'empêchèrent pas la carie des os. Lorsqu'il mourut en 1824, il avait à peine trente-trois ans. « Il faut placer, a écrit Delacroix, au nombre des plus grands malheurs que les arts ont pu éprouver de notre temps la mort de l'admirable Géricault. »

L'impression générale qui se dégage de cette revue de la peinture française de la Révolution et de l'Empire, c'est que la doctrine du retour à l'antique formulée par Winckelmann et adoptée par David a été beaucoup moins néfaste qu'on n'aurait pu le craindre. Elle a été contre-battue et efficacement neutralisée par des forces antagonistes : la survivance de la tradition picturale du XVIII[e] siècle, la leçon des tableaux flamands du Musée Napoléon et des tombeaux gothiques du Musée des Monuments français, la concurrence faite à l'histoire ancienne par l'épopée impériale. David lui-même accepte de peindre, après le *Serment des Horaces*, le *Sacre de Napoléon*; c'était absoudre à l'avance tous ses élèves dissidents, qui avaient beau jeu à invoquer David contre David. Pouvaient-ils être plus davidiens que lui?

Ainsi, par la faute du maître lui-même, l'école se désagrège : la doctrine cède et craque de toutes parts sous la poussée de la vie. C'est pourquoi cette époque décriée, que les historiens de l'art sacrifient volontiers au XVIII[e] siècle et à l'école romantique, vaut mieux que sa réputation. Le pseudo-classicisme académique de Guérin et de Girodet ne doit pas nous masquer le réalisme épique de Gros et de Géricault, les allégories de Prud'hon et les portraits d'Ingres. Il y aurait quelque injustice à prétendre que le quart de siècle qui a produit *Le Sacre* et *Les pestiférés de Jaffa*, *La Justice poursuivant le Crime* et *Le radeau de la Méduse*, les portraits de *Mme Récamier* et de *Mme de Senonnes* accuse dans l'histoire de la peinture française une crise de défaillance.

II. — L'ÉCOLE ROMANTIQUE (1824-1848)

Les révolutions artistiques ne concordent pas toujours avec les révolutions politiques. C'est ainsi que l'école davidienne se maintient au pouvoir longtemps après la chute de l'Empire. David n'abdique pas en même temps que Napoléon. Il prend, comme lui, la route de l'exil, mais la Belgique n'est pas Sainte-Hélène. De Bruxelles, où il est réfugié, il continue à surveiller, à régenter ses élèves parisiens devenus les peintres officiels de Louis XVIII.

L'école romantique n'entre en scène, toutes enseignes déployées, qu'en 1824. C'est une date capitale dans l'histoire de la peinture française, non parce qu'elle coïncide avec l'avènement de Charles X, dont l'action sur l'art fut nulle, mais parce qu'au Salon de cette année s'affrontent pour la première fois Ingres et Delacroix, qui allaient se partager l'héritage de David. Des deux tendances symbolisées par le *Vœu de Louis XIII* et les *Massacres de Scio*, quelle est celle qui l'emportera? Cette querelle entre

Classiques et Romantiques va passionner l'école française pendant un quart de siècle, jusqu'à la Révolution de 1848, qui marque le triomphe du réalisme.

Le Salon de 1824 est encore mémorable pour une autre raison : c'est qu'il accrédite chez nous l'*école anglaise*. A côté d'Ingres et de Delacroix, Lawrence exposait un portrait du *Duc de Richelieu*; Bonington et Constable avaient envoyé des paysages. Ce fut, pour la plupart des peintres français, une révélation d'autant plus inattendue que, depuis la Révolution et surtout depuis le blocus continental, les relations d'art aussi bien que



Phot. Giraudon

Fig. 78. — Heim : Le Salon de 1824. Le roi Charles X distribuant des récompenses aux artistes.
(Musée du Louvre.)

de commerce avaient été coupées entre la Grande-Bretagne et le continent. L'éclat et la fraîcheur des verdures de Constable firent une vive impression sur Delacroix. A partir de ce moment, des échanges réguliers s'établissent avec les peintres anglais, qui, malgré le succès de Benjamin West et d'Angélica Kaufmann, avaient mieux résisté à l'intoxication du pseudo-classicisme de Winckelmann, conservé dans le portrait la tradition de Van Dyck et pris une avance considérable dans le paysage. Ils nous rapportaient en somme ce qu'ils nous avaient emprunté avant la Révolution : des reflets de Claude Lorrain, de Largillierre et de Greuze ; mais tout cela paraissait nouveau et délectable après le grand carême davidien. Il y a presque toujours une influence étrangère à l'origine de

tous nos mouvements artistiques. En 1824, l'école anglaise a joué le même rôle d'excitatrice que la peinture flamande au XVIII[e] siècle, ou, au début de l'impressionnisme, l'estampe japonaise.

La révolution romantique est essentiellement une réaction contre les formules usées de David. La nouvelle école répudie l'imitation de la sculpture antique, avec toutes ses conséquences, elle réhabilite la couleur, que David et Ingres sacrifiaient au dessin. A la froide raison des Davidiens, elle préfère la fantaisie et l'émotion. Sujets, genres, procédés : tout est renouvelé.

Au point de vue des thèmes de la peinture, ce qui frappe surtout, c'est la diminution du nombre des sujets empruntés à l'histoire ancienne. Plutarque cesse d'être le bréviaire des artistes. L'histoire contemporaine, assez terne sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, n'inspire pas davantage les peintres. Ils se réfugient de préférence dans le moyen âge, que le Musée des Monuments français avait mis à la mode.

La renaissance de l'esprit chrétien et surtout la nécessité de reconstituer la décoration des églises dépouillées pendant la Révolution provoquent un essor factice de la peinture religieuse. On a calculé que, de 1815 à 1830, la Ville de Paris n'avait pas commandé moins de deux cent dix-neuf tableaux destinés aux différentes églises de la capitale. Delacroix lui-même n'a pas dédaigné de collaborer à cette imagerie pieuse, qui lui a inspiré deux ou trois chefs-d'œuvre.

Un des traits les plus caractéristiques de la peinture romantique est le développement de l'*orientalisme*. Le XVIII[e] siècle raffolait déjà des turqueries et des chinoiseries, où il ne voyait guère d'ailleurs que prétextes à travestissements et à fantaisies décoratives. Le *Voyage pittoresque en Grèce*, de Choiseul-Gouffier, illustré de nombreux dessins exécutés sur les lieux par J.-B. Hilair, contribua puissamment à préciser nos notions sur l'Orient. Mais c'est surtout la campagne d'Égypte et la conquête de l'Algérie qui déterminèrent un mouvement de curiosité dont profita la peinture française. Delacroix voyagea au Maroc, Chassériau en Algérie, Decamps en Asie Mineure, Marilhat en Égypte. Les ciels d'Orient éclaircirent leur palette et exaltèrent leur coloris.

En outre, conséquence non moins heureuse, les types et les costumes arabes éveillèrent en eux le sens d'une *antiquité vivante*, alors que les Davidiens en étaient réduits à l'étude de statues grecques ou pseudo-grecques, de moulages inanimés. L'Algérie, le Maroc, où nos Romantiques s'émerveillaient « de voir, couchés au soleil, se promenant dans les rues, des personnages consulaires, des Caton, des Brutus auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde », remplacèrent avantageusement la Galerie des Antiques du Musée Napoléon.

Le *paysage*, proscrit par le classicisme davidien, prend une éclatante revanche avec l'école dite de 1830 ou de Barbizon. Cette résurrection d'un genre qui semblait en sommeil depuis Joseph Vernet et qui produit tout d'un coup des chefs-d'œuvre comparables à ceux des grands paysagistes hollandais du XVIIe siècle est peut-être le plus beau titre de gloire de la peinture romantique.

A un sentiment nouveau correspondent, comme toujours, des procédés techniques appropriés. Le XVIIIe siècle, qui est le siècle du portrait, avait employé avec prédilection le *pastel*, dont la poudre veloutée rend à merveille la fraîcheur des carnations. Le XIXe siècle, qu'on peut appeler le siècle du paysage, préfère l'*aquarelle*, où les Anglais étaient passés maîtres et que Bonington enseigne à Delacroix et à Lami.

Comme procédé de reproduction, il faut signaler l'invention de la *lithographie*. C'est à la fin du XVIIIe siècle qu'un littérateur bavarois, Senefelder, en quête d'un procédé d'impression économique pour ses pièces qui ne trouvaient pas d'éditeur, découvrit par hasard que certaines pierres calcaires enduites d'encres grasses se prêtaient admirablement à la reproduction de l'écriture et du dessin. Une imprimerie lithographique se créa bientôt à Paris. En 1816, l'Institut nomme une commission « pour examiner les ressources du nouveau procédé d'impression », dont Gros, Vernet, Isabey, Géricault devinrent des adeptes fervents. Les lithographies du *Faust* de Delacroix, les portraits d'Achille Devéria, les *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, du baron Taylor, les caricatures de Daumier contribuèrent à populariser cette invention, qui a renouvelé l'illustration du livre et du journal, une des branches d'art les plus importantes de l'époque romantique.

EUGÈNE DELACROIX 1798-1863)

A la différence de beaucoup de grands peintres sortis du peuple, Delacroix était, comme Manet, de bonne lignée : de là, sans doute, sa distinction d'esprit et de manières, qui faisait un si frappant contraste avec la rusticité de Millet ou la vulgarité de Courbet. Son père, Charles Delacroix, qui avait épousé la fille d'Œben, le célèbre ébéniste de Louis XV, et se trouvait ainsi apparenté aux Riesener, avait été sous le Directoire ministre de la République française « près celle Batave », avant d'exercer les fonctions de préfet impérial. Lui-même aurait fait un parfait diplomate : avec son masque olivâtre, « son teint de Péruvien ou de Malais », il ressemblait à Talleyrand, dont il passait d'ailleurs pour être le fils naturel. Né à la fin de la Révolution, grandi dans l'atmosphère à la fois exaltante et énervante des victoires et des désastres de l'Empire, il

appartient à cette génération de jeunes gens inquiets, fiévreux, que Musset a décrite dans ses *Confessions d'un enfant du siècle*.

Il ne fit que traverser, après Géricault, l'atelier du sage Guérin. L'antique et Raphaël le laissaient froid. Son tempérament le portait vers des génies plus passionnés : vers Michel-Ange, qu'il entrevoyait à travers Gros et Géricault, vers Rubens et Rembrandt. « Ce Rubens, devait-il écrire plus tard dans son *Journal*, est admirable. Quel enchanteur ! Je le boude quelquefois ; je le querelle sur ses grosses formes, sur son défaut de recherche et d'élégance. Qu'il est supérieur à toutes ces petites qualités qui sont tout le bagage des autres ! Sa principale qualité, c'est la prodigieuse saillie, c'est-à-dire la prodigieuse vie. » Rembrandt ne le ravissait pas moins. « Peut-être découvrira-t-on, insinuait-il avec la timidité d'un briseur d'idoles qui craint d'être accusé de sacrilège, que Rembrandt est un beaucoup plus grand peintre que Raphaël. » Quant à lui, il n'en doutait pas.



Phot. Giraudon

Fig. 79. — Eugène Delacroix : Portrait de l'artiste, vers 1830.
(Musée du Louvre.)

Dans sa vie tout unie et en somme assez casanière de valétudinaire laborieux, deux événements ont joué un rôle essentiel : son voyage en Angleterre (1825) et son voyage au Maroc (1832).

Le Salon de 1824, où l'école anglaise était brillamment représentée, lui avait ouvert des horizons nouveaux. Son *Massacres de Scio* lui parut si gris et si terne à côté des paysages de Constable, qu'il effaça le fond pour le repeindre de pied en cap dans une gamme plus claire. « Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est un composé d'une multitude de verts différents. Ce qu'il dit du vert des prairies, ajoute Delacroix en généralisant cette observation, peut s'appliquer à tous les autres tons. » L'année suivante, il allait à Londres pour étudier sur place l'école anglaise. Il visita les ateliers de Lawrence, de Fielding, de Wilkie. Son admiration pour le beau métier de Bonington et de Constable ne fit que croître. Dans son grand tableau du *Bûcher de Sardanapale*, peint en 1827 sous l'impression de ce voyage en Angleterre, il s'efforcera de maintenir « une grande fraîcheur et blondeur de colorations » et comme des fluidités d'aquarelle.

Après ce séjour en Angleterre se place le voyage au Maroc, que Delacroix entreprit six années plus tard, en 1832. Grâce à la protection de Thiers, qui l'avait distingué dès ses débuts, il se fit adjoindre à une mission diplomatique dont le chef était le comte de Mornay. De Tanger l'ambassade se rendit à Méquinez, où elle fut reçue officiellement par le sultan Muley Abd-er-Rhaman. Après une courte fugue en Espagne jusqu'à Séville, Delacroix revint en France par Alger où il obtint la faveur de visiter un harem.



Phot. Alinari.

FIG. 80. — Eugène Delacroix : Les Massacres de Scio, 1824. (Musee du Louvre.)

Ce fut un enivrement de lumière et de couleur. Jusqu'à la fin de sa vie il devait puiser dans ce trésor de visions amassé en quelques mois. Il écrivait plus tard à Théophile Silvestre : « L'aspect de cette contrée restera toujours dans mes yeux ; les hommes et les femmes de cette forte race s'agiteront, tant que je vivrai, dans ma mémoire ; *c'est en eux que j'ai vraiment retrouvé la beauté antique* ». La vue des Arabes lui fit prendre en pitié les Romains en plâtre de David. Ainsi le bénéfice de ce voyage fut double : il en rapporta une collection de types nobles ou pittoresques et aussi une palette plus ensoleillée. Dans l'atelier de la rue Furstenberg, où il revint se cloîtrer à l'ombre de Saint-Germain-des-Prés, il se souviendra toujours du bleu intense des ciels du Maghreb[1].

L'œuvre immense de Delacroix suppose un labeur d'autant plus écrasant que sa santé débile lui interdisait les efforts soutenus. Menacé, comme Watteau, par la phtisie, il ne se défendait qu'à force de précautions. « L'atmosphère de son atelier est tellement chaude, raconte

1. Il est à noter que Delacroix, bien qu'il ait exposé au Salon de 1827 un *Pâtre de la Campagne romaine*, n'a jamais été en Italie.

Th. Silvestre, que les couleuvres y vivraient heureuses; cet homme ardent et frileux se tient toujours enveloppé comme le python des galeries zoologiques; on croirait qu'il est né à Java et non sous le ciel de Paris. » Il s'absorba tout entier dans son art, qui était son unique raison de vivre. « Ce qu'il y a de plus réel en moi, disait-il, ce sont les illusions que je crée avec ma peinture. Le reste est un sable mouvant. »

Ses débuts remontent au Salon de 1822, où il exposait *La barque de Dante* (Louvre). Sa personnalité n'est pas encore complètement dégagée



Phot. Giraudon.

Fig. 81. — Eugène Delacroix : La Mort de Sardanapale, 1827.
(Musée du Louvre.)

de celle de ses maîtres. On reconnaît à l'analyse des souvenirs de Géricault, de Michel-Ange et de Rubens. La barque du poète, prise d'assaut par les damnés qui s'y cramponnent désespérément, est une réduction du *Radeau de la Méduse*. La femme renversée est visiblement inspirée de la *Nuit* du tombeau des Médicis, et les torses ruisselants de damnés ne sont que la transposition des Néréides du *Débarquement de Marie de Médicis*.

Dans les *Massacres de Scio* (Chio), où le peintre glorifie à sa façon, avant les *Orientales* de Victor Hugo, les luttes de la Grèce esclave pour l'indépendance, l'influence dominante est celle des *Pestiférés de Jaffa*, ce qui n'empêcha pas Gros, reniant sa postérité, de dire que c'était « le massacre de la peinture ». Il y a, dans cette scène de carnage baignée dans

la lumière dorée d'un Orient que Delacroix devinait avant de l'avoir vu, des morceaux admirables : le vieillard désarmé qui crispe ses poings, l'aïeule accroupie, hagarde, dans ses haillons éclatants, la femme morte, sur le sein de laquelle un nourrisson s'acharne, et surtout la captive demi-nue qu'un Turc farouche traîne à la croupe de son petit cheval cabré. Quelques années plus tard, en 1829, l'artiste philhellène reprendra ce thème pathétique dans *La Grèce debout sur les ruines de Missolonghi* (Musée de Bordeaux).

La mort de Sardanapale, récemment acquise par le Louvre, que Delacroix appelait plaisamment « mon Massacre n° 2 », a été peinte en 1827 à la suite du voyage en Angleterre. C'est la plus romantique, la plus orgiaque de ses grandes compositions : elle fait songer à un finale d'opéra wagnérien, à un grandiose *Crépuscule des dieux*. Couché sur un lit fastueux, cantonné de têtes d'éléphants, le monarque assyrien à la barbe calamistrée, impassible comme une idole, plutôt que de tomber vivant entre les mains de ses ennemis, fait égorger par ses eunuques noirs ses femmes, ses chevaux favoris, en attendant que l'incendie consume son palais ninivite et ses trésors des Mille et une Nuits. Cette immense toile, la plus grande que Delacroix eût encore peinte, alluma dans son esprit le désir de brosser de vastes compositions décoratives.



Phot. comm. par M. Réau.

FIG. 82. — Eugène Delacroix : Pâtre de la Campagne de Rome se traînant au bord d'un marais pour se désaltérer, 1827.

(Ancienne Collection Beurdeley.)

Tous ces sujets sont empruntés au répertoire de la littérature universelle : à Dante, à Byron et aussi à Shakespeare et à Walter Scott, dont il a été le génial interprète. A Shakespeare, il doit *Hamlet et les fossoyeurs*, *Lady Macbeth*, *La mort d'Ophélie* ; la lecture de Byron lui inspire *Le naufrage de Don Juan*, *Le Giaour*, *La fiancée d'Abydos*, *La mort de Sardanapale* ; le *Quentin Durward* de Walter Scott nous a valu l'*Assassinat de l'Évêque de Liége* par Guillaume de la Mark, le sanglier des Ardennes, vautré sur le trône épiscopal comme dans sa bauge.

Une seule fois Delacroix, sous l'impression de la Révolution de Juillet, se laisse détourner du passé par le spectacle de la rue. Encore y a-t-il

dans sa *Liberté guidant le peuple* beaucoup de littérature : l'allégorie s'y mêle à la réalité[1]. La « forte femme aux puissantes mamelles », qui symbolise la Liberté victorieuse sur les barricades, est l'illustration des *Iambes* d'Auguste Barbier. Delacroix ne se sentait pas fait pour peindre son temps. « Je n'ai nulle sympathie, avouait-il, pour le temps présent ; les idées qui passionnent mes contemporains me laissent absolument froid ; toutes mes prédilections sont pour le passé.... Les sujets de la



Phot. Giraudon.

Fig. 83. — Eugène Delacroix : La Barricade (La Liberté guidant le peuple), 1830.
(Musée du Louvre.)

fable sont toujours neufs ; les sujets modernes sont difficiles à traiter avec l'absence du nu et la pauvreté des costumes. »

A la suite du voyage au Maroc, l'*orientalisme* prend dans son œuvre une très grande place. Pendant plus de vingt ans il exploitera comme une mine inépuisable ses croquis et ses aquarelles d'Afrique. Les *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, les *Convulsionnaires de Tanger*, la *Noce juive au Maroc*, le *Cortège de Muley Abd-er-Rhaman* vont se succéder de 1834 à 1845, sans compter d'innombrables *Fantasias* et *Chasses au lion*, qui sont comme les miettes du festin.

Des *Femmes d'Alger*, il existe deux exemplaires avec variantes : le

1. Jeanron a traité le même sujet dans un curieux tableau du Musée de Caen, mais en le rapetissant aux proportions et à l'esprit d'un tableau de genre. Ce sont des enfants affublés de shakos qui sont montés sur la barricade.

premier (1834) se trouve au Louvre, le second, plus petit (1849), est au Musée de Montpellier. Le plus beau des deux, selon M. André Michel, est peut-être celui de Montpellier, encore qu'il ait fâcheusement noirci : il est « plus enveloppé et de résonance plus harmonieuse ». Couchées ou accroupies sur des tapis épais, des femmes rêvent ou fument béatement leur narghilé. Jamais on n'a mieux évoqué le silence feutré d'une chambre close, la langueur lourde, la paresseuse volupté du harem.



Phot. Bulloz

FIG. 84. — Eugène Delacroix : Femmes d'Alger dans leur appartement. Réplique de 1849.
(Musée de Montpellier.)

Les *Marocains courant la poudre*, qui sont aussi au Musée de Montpellier, ou les *Convulsionnaires de Tanger* montrent que Delacroix a pénétré tous les replis des âmes d'Orient et qu'il en traduit la frénésie aussi bien que la torpeur.

A cette série orientale se rattachent tout naturellement les sujets antiques : car l'Orient, c'était pour Delacroix l'antiquité retrouvée. Il se représente les empereurs romains comme des caïds marocains. Si la *Justice de Trajan* est plus vivante et plus colorée que le *Serment des Horaces*, c'est qu'il avait vu défiler dans les rues de Méquinez le *Cortège d'Abd-er-Rhaman*.

Cette succession ininterrompue de chefs-d'œuvre devait à la longue

avoir raison de l'indifférence ou de l'hostilité de l'administration des Beaux-Arts. Grâce à la protection de Thiers, qui croyait avoir « découvert » Delacroix dans ses « Salons » du *Constitutionnel*, les commandes officielles affluèrent à partir de 1833. On peut les répartir en trois catégories : ce sont des tableaux de batailles pour la Galerie de Versailles, des tableaux religieux pour les églises de Paris et enfin de grandes peintures décoratives pour la Chambre des Députés et la Chambre des Pairs, le Louvre et l'Hôtel de Ville.

Au Palais de Versailles, dont Louis-Philippe voulait faire le Musée de l'histoire de France, étaient destinés la *Bataille de Nancy* (1834), le *Pont de Taillebourg* (1837) et l'*Entrée des Croisés à Constantinople* (1841). Ce dernier tableau, dont le Louvre s'est emparé, est le plus beau de tous par l'ampleur décorative et la magnificence du paysage. Des souvenirs d'Alger, ville blanche posée sur la mer bleue, s'ordonnent selon le rythme de Véronèse. Ce n'est pas une mêlée furieuse, comme la *Bataille de Taillebourg*, dont le baron Vitta vient d'offrir au Louvre l'esquisse magistrale. Les Croisés qui pénètrent à cheval dans le palais de marbre des empereurs de Byzance, loin d'être des barbares déchaînés, sont des vainqueurs mélancoliques et magnanimes qui regardent avec pitié les vieillards, les enfants, les femmes demi-nues prosternés à leurs pieds. La scène a quelque chose d'apaisé et de triomphal, comme la *Justice de Trajan* du Musée de Rouen, qui a été peinte à la même époque.

Dans la série des sujets religieux, il faut citer le *Saint Sébastien* de Nantua (1836), le *Christ au Jardin des Oliviers* de l'église Saint-Paul et surtout, peut-être, l'admirable *Vierge de Pitié* de l'église Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, au Marais, malheureusement presque invisible dans la chapelle obscure où elle est ensevelie : c'est le tableau religieux le plus pathétique de l'école française moderne.

Il nous reste à parler des peintures décoratives : partie essentielle et trop peu connue de son œuvre. Décorateur de vocation et d'instinct, il se sentait à l'étroit dans le cadre exigu du tableau de chevalet; des toiles gigantesques, comme le *Sardanapale* ou les *Croisés*, ne satisfaisaient qu'à moitié son goût du grand. « Mon cœur bat plus vite, déclarait-il, quand je me trouve en présence de grandes murailles à peindre. »

Ce vœu fut exaucé, grâce à Thiers, qui le chargea en 1833 de décorer à la *Chambre des Députés* le Salon du roi et plus tard la Bibliothèque. Il y déroula dans les hémicycles et les pendentifs des cinq coupoles l'histoire de la civilisation antique depuis le mythe d'Orphée jusqu'à l'invasion d'Attila. En 1845, on lui confia le plafond de la Bibliothèque de la *Chambre des Pairs*, au Palais du Luxembourg, où il réalise, en prenant pour thème un épisode du quatrième chant de l'*Enfer* : Dante rencontrant aux Champs-Élysées Homère, Horace, Ovide et Lucain, un chef-d'œuvre

« supérieur, proclame Baudelaire, aux meilleurs Véronèse ». Sa vaste culture lui permet de concevoir et d'exprimer les idées les plus hautes de la philosophie ; mais il n'oublie jamais que « le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil », et son instinct de peintre l'empêche de tomber dans l'idéologie incolore des Cornelius et des Chenavard.

Après la Révolution de 1848, un arrêté de Charles Blanc, devenu directeur des Beaux-Arts, le désigna pour terminer la décoration du plafond de la *Galerie d'Apollon* au Louvre. Le Brun n'avait laissé aucun croquis du *Triomphe du Soleil*, qu'il se proposait de représenter dans le caisson central, en l'honneur de Louis XIV. Tout en adoptant le même thème, Delacroix était donc libre de l'interpréter à sa guise. La lutte d'Apollon, dieu du jour, contre le serpent Python, symbolise dans sa conception non plus le triomphe du Grand Roi, mais la victoire de la lumière sur les ténèbres, de la vie sur le chaos. Cette admirable composition, dont le Musée de Bruxelles possède l'esquisse, s'accorde si bien avec les décorations de Le Brun, tout en les surpassant de beaucoup, que peu de visiteurs du Louvre s'aperçoivent qu'il y a un écart de près de deux siècles entre le premier cycle de peintures de la Galerie d'Apollon et sa clé de voûte.



Phot. Giraudon.

FIG. 85. — Eugène Delacroix : La lutte de Jacob avec l'ange. Église Saint-Sulpice, chapelle des Saints-Anges, Paris.

La décoration du Salon de la Paix à l'*Hôtel de Ville* a été détruite en 1871 dans l'incendie de la Commune, en même temps qu'un plafond-camée d'Ingres.

Par bonheur nous avons conservé à l'*église Saint-Sulpice*, dans la chapelle des Saints-Anges, deux vastes compositions murales qui évoquent, l'une, la *Lutte de Jacob avec l'ange*, dans un admirable paysage de forêt, l'autre, *Héliodore chassé du temple et flagellé par les anges*, dans un décor d'architecture. Ces grandes pages colorées semblent avoir été orchestrées à l'unisson des fugues d'orgue dont elles ont la majesté :

« J'aimais beaucoup, confesse l'artiste, travailler le dimanche dans les églises; la musique des offices m'exaltait beaucoup ».

L'*Héliodore* ne fut découvert qu'en 1861, et Delacroix mourait deux ans après, en 1863. L'œuvre immense qu'il laissait n'était que la millième partie de celle qu'il portait dans son cerveau. « En fait de compositions tout arrêtées et parfaitement mises au net pour l'exécution, écrivait-il en 1855, j'ai de la besogne pour deux existences humaines, et quant aux projets de toute espèce, c'est-à-dire de la matière propre à occuper l'esprit et la main, j'en ai pour quatre cents ans. »

M. André Michel a très heureusement défini ce peintre-poète romantique : « un Rubens malade, un Véronèse inquiet ». Il appartient en effet à la famille des grands décorateurs : mais il a peint dans la fièvre et le doute ce que ses ancêtres ont réalisé dans la santé et la joie.

Cette inquiétude d'esprit, cette fiévreuse exaltation ont nui sans doute à la perfection et à la sérénité de son œuvre. On peut reprocher à beaucoup de ses tableaux des défaillances, des incorrections de dessin. Les classiques l'accusaient de peindre « avec un balai ivre ». Mais on ne saurait lui objecter le manque de vie : la forme chez lui n'est jamais inerte, et il réussit à conserver jusque dans ses plus vastes compositions tout le feu de l'esquisse.

Son principal mérite est d'avoir été un admirable coloriste et le plus conscient, le plus savant des coloristes à une époque où l'école française, anémiée par le régime de Winckelmann, risquait de tomber dans la grisaille.

Son *Journal* contient à ce point de vue des professions de foi sans équivoque. « La qualité de coloriste, remarque-t-il, est plus fâcheuse que recommandable auprès des écoles modernes (entendez les écoles de David et d'Ingres) qui prennent la recherche seule du dessin pour une qualité et qui lui sacrifient tout le reste. Il semble que le coloriste n'est préoccupé que des parties basses et en quelque sorte terrestres de la peinture, qu'un beau dessin est bien plus beau quand il est accompagné d'une couleur maussade et que la couleur n'est propre qu'à distraire l'attention. »

A cette erreur il oppose que « les peintres qui ne sont pas coloristes font de l'enluminure et non de la peinture. La « peinture » proprement dite, à moins qu'on ne veuille faire un camaïeu, comporte l'idée de la couleur comme une de ses bases nécessaires, aussi bien que le clair-obscur et la perspective. » Il ne se lasse pas de répéter que « l'ennemi de toute peinture est le gris ».

L'étude des paysages de Constable et ses propres observations lui révèlent qu'il n'y a pas, à proprement parler, dans la nature de couleur locale, mais des tons juxtaposés qui s'irradient et se reflètent les uns

dans les autres. « Deux tons qui se touchent se volent l'un l'autre. Le rouge devient teinté de bleu, le bleu devient lavé de rouge et au milieu le violet se produit.... Si vous dessinez un corps nu, c'est bien autre chose. La chair est une insatiable buveuse de lumière et échangeuse de reflets. »

Ainsi Delacroix n'est pas un improvisateur et un empirique, mais un observateur réfléchi qui considère la couleur comme un langage dont il faut connaître la grammaire et les lois. Il formule et applique,



Phot. Giraudon.

Fig. 86. — Decamps : La Sortie de l'école turque.
(Musée du Louvre.)

bien avant les Impressionnistes, la loi des complémentaires. A tous les peintres modernes, ce grand artiste d'une intellectualité et d'une sensibilité également raffinées peut donner des leçons de pensée et de métier.

Trop jaloux de son indépendance pour se plier au joug de l'enseignement, il ne consentit jamais à diriger un atelier à la façon de David et d'Ingres : aussi a-t-il éveillé plus de vocations qu'il n'a formé d'élèves.

On peut toutefois rattacher à son influence la première pléïade des *Orientalistes*. L'un des plus anciens est ce Monsieur Auguste (1789-1850) dont le nom de clown a été récemment remis en lumière. Fils du célèbre orfèvre Henri Auguste, il commença par faire de la sculpture avec

Lemot; puis sous l'influence de Géricault, qu'il rencontra à Rome en 1816, il abandonna l'ébauchoir pour le pinceau. Il visita l'Orient, d'où il rapporta des armes, des costumes, que Delacroix se fit prêter pour peindre ses *Massacres de Scio*. Ce n'est qu'un dilettante; mais ses gouaches et ses pastels du Musée d'Orléans, où il se plaît à mêler avec une sensualité troublante la nudité blanche des filles d'Europe à des corps bronzés de négresses, attestent des raffinements peu communs : on songe à un Chassériau avorté.

Decamps (1803-1860), qui fit en 1830 un voyage à Smyrne, rend à merveille dans le *Corps de garde turc* ou *La sortie de l'école* la réverbération du soleil sur les murs blanchis à la chaux, « l'indolence et le farniente des grandes ombres qui dorment étirées sur le sol ». Bien que, pour échapper à sa réputation de « peintre des singes », il se soit haussé dans la *Défaite des Cimbres* (Louvre) à la peinture d'histoire, c'est avant tout un peintre de morceaux, plus violent que délicat. Ses toiles, maçonnées et crépies à coups de truelle, paraissent lourdes à côté des vues d'Orient de Dauzats (1804-1868), qui fut emmené en Égypte par le baron Taylor dont il illustra les *Voyages pittoresques*, ou des ciels fluides de l'Auvergnat Prosper Marilhat (1811-1847), qui parcourut l'Égypte, la Syrie, la Grèce, et mourut prématurément à trente-six ans.

Quant à Fromentin et à son contemporain Dehodencq, qu'on regarde à tort comme un Romantique attardé, un imitateur de Delacroix, ils appartiennent à la seconde génération des Orientalistes du XIXe siècle.

LE PONTIFICAT DE MONSIEUR INGRES (1824-1867)

Rentré en France en 1824 après un séjour de dix-huit années en Italie, Ingres — qui avait été honni sous le règne de David comme un dissident suspect de « gothicisme » — fut salué comme un sauveur providentiel par les Classiques désemparés et prit aussitôt la direction de la contre-offensive contre les assauts des « hordes romantiques ».

Son hostilité à l'égard de Delacroix n'était pas seulement théorique. Jamais tempéraments d'artistes ne furent plus opposés. Sa sérénité froide défiait l'agitation « épileptique » de son adversaire. Intelligence moins haute, sensibilité moins vibrante, imagination moins riche, il était exclusivement dessinateur. Le sens de la couleur lui faisait défaut au point qu'il ne distinguait pas le coloris du coloriage. Il ne mettait rien au-dessus du tracé d'une belle ligne, et l'on peut dire qu'il n'y a rien de plus dans ses peintures que dans ses crayons. « Sur la porte de mon atelier, disait-il fièrement, j'écrirai *École de dessin*, et je ferai des



INGRES._L'ODYSSÉE.
Etude pour l'Apothéose d'Homère
(Musée de Lyon)

peintres. » Il professait qu'une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte.

Cet ancien Préraphaélite repenti, qui s'était laissé séduire dans sa jeunesse par l'élégance florentine des Quattrocentistes, devient dès lors le grand-prêtre du culte de Raphaël. « Il appelait Raphaël, raconte son disciple et biographe Amaury-Duval, un dieu descendu sur la terre. »

Ses trois grandes œuvres de cette période : le *Vœu de Louis XIII*, l'*Apothéose d'Homère* et le *Martyre de saint Symphorien*, de même que ses



Phot. Giraudon.

Fig. 87. — Ingres : L'Apothéose d'Homère. Plafond pour la Galerie Charles X, 1827. (Musée du Louvre.)

tableaux d'oratoire de moindre importance, comme la *Vierge à l'hostie*, sont des hommages de sa dévotion envers le maître d'Urbino.

Le *Vœu de Louis XIII* était destiné à la cathédrale de Montauban, sa ville natale. « Je n'épargne rien, écrit-il pendant la longue gestation de ce tableau auquel se rapporte une centaine d'études, pour rendre la chose raphaëlesque et à moi. » A Raphaël appartient la Vierge qui soulève l'Enfant nu, tandis que deux angelots vêtus de robes blanches écartent les rideaux qui voilaient l'apparition : c'est le motif à peine transposé de la *Madone de saint Sixte* du Musée de Dresde. A Philippe de Champaigne, qui avait traité le même sujet dans un tableau du Musée de Caen, il emprunte la figure du roi Louis XIII à genoux consacrant à la Vierge

son sceptre et sa couronne. Dans cet amalgame forcément disparate de Raphaël et de Philippe de Champaigne, sa part d'invention est assez médiocre.

L'*Apothéose d'Homère* fut ordonnée en 1826 par la Maison du roi pour décorer un plafond du Musée Charles X au Louvre : elle a été remplacée en 1855 par une copie, et l'original démarouflé est exposé à la façon d'un tableau, c'est-à-dire verticalement, bien qu'il ait été exécuté pour planer horizontalement.

L'idée est empruntée à l'*École d'Athènes*. Ingres groupe autour d'Homère, comme Raphaël autour de Platon, les poètes, les orateurs, les artistes qui ont illustré la pensée humaine. Le rhapsode aveugle, couronné par la Victoire, « reçoit sur le seuil du Temple qui lui est dédié l'hommage des grands hommes reconnaissants ». Le choix de ces grands hommes donna beaucoup de tablature à l'artiste, qui voulait faire tenir dans ce plafond toute sa poétique ; il remania plusieurs fois le groupe des élus. Finalement il résolut d'exclure du cortège des Homérides Shakespeare et Gœthe, les héros de Delacroix, « pour ne pas compromettre l'unité morale ».

Aux pieds d'Homère sont assises l'*Iliade* et l'*Odyssée*, « figurées comme ses filles » : l'Iliade, vêtue de rouge, altière, dans une attitude de défi, s'oppose à l'Odyssée songeuse et pleine de mystère, drapée dans les plis d'un manteau vert comme les vagues de la Méditerranée. Par l'expression et par le style, ces deux filles d'Homère égalent la matrone et la joueuse de flûte du trône Ludovisi.

Malheureusement, l'ensemble est trop encombré, inerte et presque figé. La couleur est pauvre : les tons sont posés « comme de la nonpareille sur un gâteau bien cuit ». On dirait un grand bas-relief très méplat ou plutôt un gigantesque camée. Mais « les camées, comme disait Delacroix, ne sont pas faits pour être mis en peinture ».

Le *Martyre de saint Symphorien*, qu'Ingres appelait « son maître tableau » et sur lequel il s'acharna pendant dix ans, est également un pastiche de Raphaël. Ce tableau avait été commandé pour la cathédrale d'Autun, où il devait remplacer une *Sainte Famille* de Fra Bartolommeo, confisquée par le Louvre. L'évêque en avait tracé lui-même le programme. « Le moment choisi est celui où le jeune Symphorien, entraîné hors des portes de la ville par les bourreaux, est conduit au temple pour y sacrifier aux idoles ou recevoir la mort. » Le résultat n'est pas en proportion de l'effort. Rien n'était plus contraire au génie de l'artiste que des scènes de mouvement et de violence. L'entassement excessif des personnages produit une impression d'immobilité. Delacroix seul eût été capable d'animer cette foule de figurants.

Ingres reprend son avantage dans les figures isolées et au repos.

De même que *La Source* est très supérieure au *Bain turc*, où les odalisques parquées comme un voluptueux bétail n'ont même plus la place de s'étirer, — un simple portrait, comme celui de *Bertin aîné*, le fondateur du *Journal des Débats*, l'emporte infiniment sur des œuvres plus ambitieuses. Si naturelle qu'elle paraisse, cette pose du bourgeois massif, carré dans son fauteuil, le cou dans les épaules et les mains sur les cuisses, n'a pas été trouvée du premier coup. La solution a été précédée de nombreux tâtonnements. Ingres avait d'abord dessiné son modèle debout, la main gauche sur la hanche. Assis, il gagne en autorité et s'élève au symbole : c'est l'incarnation de la bourgeoisie satisfaite et triomphante du règne de Louis-Philippe.



Phot. Giraudon

FIG. 88. — Ingres : Bertin aîné, fondateur du *Journal des Débats*, 1833. (Musée du Louvre.)

A son retour de Rome, — où il s'était fait nommer, après l'échec du *Saint Symphorien*, directeur de la Villa Médicis, — Ingres acheva le portrait du musicien *Cherubini*, protégé par une Muse, malheureusement très écaillée[1]. Les portraits du *Duc d'Orléans* (1842), de la *Vicomtesse d'Haussonville* (1845), jeune femme songeuse adossée à une cheminée, de la *Baronne James de Rothschild* (1848), de la belle *Mme Moitessier* (1851), de la *Princesse de Broglie* (1853) montrent que jusqu'à la fin de sa longue carrière le portraitiste des beautés romaines du Premier Empire : *Mme Devauçay* et *Mme de Senonnes*, garda quelques-unes des qualités d'un Holbein.

L'influence d'Ingres a été considérable et somme toute bienfaisante. Ce fanatique avait le goût de la perfection, l'horreur de l'inachevé et de l'à peu près, et c'est pourquoi son œuvre pourra toujours être proposée en exemple aux dilettantes qui se contentent de pochades amorphes et qui croiraient se déshonorer en « poussant » une esquisse.

L'ATELIER D'INGRES. — Parmi ses disciples immédiats, dont Amaury-Duval a dressé la liste, les plus intéressants sont Flandrin et Mottez.

Hippolyte Flandrin se rattache à ce groupe de peintres mystiques de la première moitié du XIX[e] siècle, dont les principaux représentants

1. Cette Muse peinte après coup est le portrait de Mlle de Rayneval, fille de l'ambassadeur de France à Rome.

sont le Lyonnais Victor Orsel et le Hollandais Ary Scheffer. L'idéal d'Orsel et de ses disciples était de rétablir dans l'art paganisé depuis la Renaissance l'inspiration de la foi chrétienne, de spiritualiser les héros de David, en un mot de « baptiser l'art grec ». Ils croyaient y réussir en revenant au style des fresques des Catacombes ou de Giotto. Mais « il est puéril de vouloir remonter le courant des âges » et de prôner l'indigence des moyens comme un raffinement. Cette tentative de rénovation de la peinture religieuse, peu conforme au tempérament français, avorta encore plus vite que le mouvement parallèle des Préraphaélites ou « Nazaréens » allemands.

Flandrin bénéficia de l'appui du graveur en médailles Gatteaux, ami et condisciple d'Ingres, qui siégeait à l'Hôtel de Ville et faisait réserver aux élèves du maître toutes les commandes importantes. Il décora successivement la chapelle Saint-Jean à *Saint-Séverin* (1840), la nef de *Saint-Vincent-de-Paul*, le chœur et la nef de *Saint-Germain-des-Prés*. Le dessin d'Ingres s'y combine avec le mysticisme romantique d'Ary Scheffer, que Guizot appelait « le peintre des âmes ». Les processions de martyrs de *Saint-Vincent-de-Paul*, « ce Parthénon chrétien », furent égalées par certains critiques aux bas-reliefs des Panathénées. Ces peintures catholiques sont malheureusement gâtées par un ascétisme maussade, héritage d'Overbeck et d'Ary Scheffer, où perce un protestantisme inconscient.

Victor-Louis Mottez (1809-1897), qui décora des chapelles à *Saint-Germain-l'Auxerrois* et à *Saint-Sulpice*, est le seul élève d'Ingres et l'unique peintre de son temps qui ait eu la curiosité de s'initier pendant son séjour en Italie (1835-1848) au métier de la fresque ; il traduisit même à cet effet le *Livre des peintres* de Cennino Cennini. Ses peintures du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois n'ont pu résister au climat parisien. Mais le Louvre a recueilli un portrait de sa femme, détaché de la muraille de son atelier de Rome. Ce portrait peint à fresque n'offre pas seulement un intérêt de curiosité : il atteint, sans rien sacrifier du caractère individuel et de l'expression de la vie intérieure, à un style monumental.

LES ÉCLECTIQUES : DELAROCHE ET CHASSÉRIAU

Entre ces deux pôles de la peinture : Ingres et Delacroix, il y avait place pour une position intermédiaire : peinture de *juste milieu*, avec tout ce que ce terme comporte de médiocrité, — c'est le cas de Delaroche, — ou *synthèse* géniale, — c'est la tragédie de Chassériau.

Paul Delaroche (1797-1856), triomphateur des Salons, — qui devien-

nent annuels à partir du règne de Louis-Philippe. — est le Casimir Delavigne de la peinture. Ses mascarades pseudo-historiques, empruntées de préférence aux annales de l'Angleterre : la *Mort de la reine Élisabeth* (1827), *Les enfants d'Édouard*, épiant, blottis sur leur lit, l'approche des assassins que dénoncent les aboiements d'un petit chien (1830), *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier* (1831, Musée de Nîmes), faisaient frissonner un public bourgeois sensible à ce pathétique et à cette friperie



Phot. Giraudon.

Fig. 89. — Paul Delaroche : Hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts. Partie centrale.

de mélodrame. Cette formule picturale, dont la vogue coïncide avec le succès des romans historiques de Walter Scott, fut imitée en Belgique par Gallait, en Allemagne par Piloty et jusqu'en Russie par Brullov.

Le Musée de Versailles était le débouché naturel de cette peinture. Mais, des quatre tableaux qui lui furent commandés par Louis-Philippe, Delaroche n'en exécuta qu'un seul : *Charlemagne passant les Alpes*.

Son œuvre la plus célèbre, qui procède visiblement de l'*Apothéose d'Homère*, est l'*Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* (1838) : à la place du héros d'Ingres, c'est la trinité classique d'Ictinos, Phidias et Apelle, qui préside l'assemblée des grands artistes auxquels la Gloire distribue des

couronnes. Ch. Blanc le loue de remplacer les allégories banales des arts par des portraits d'artistes en toge ou en pourpoint. Le fâcheux est que cette distribution des prix paraît plus anecdotique que monumentale.

Eugène Devéria (1805-1863), célèbre à vingt-deux ans par sa *Naissance de Henri IV* du Salon de 1827, ne retrouva plus ce succès. Le même sort advint à Louis Boulanger (1806-1867), dont le *Mazeppa* (Musée de Rouen) fut un feu d'artifice sans lendemain.



Phot. Giraudon.
FIG. 90. — Théodore Chassériau : Les deux sœurs de l'artiste, 1845.
(Musée du Louvre.)

Théodore Chassériau (1819-1856), né à Saint-Domingue d'une famille originaire de la Rochelle, était assurément le mieux doué des élèves d'Ingres; mais il lui fit des infidélités et subit aussi, surtout après son voyage en Algérie (1846), l'ascendant de Delacroix. Peut-être serait-il parvenu à concilier dans une synthèse supérieure les leçons de ces deux maîtres antagonistes de l'école française, si une mort prématurée, à trente-sept ans, n'avait fauché tant d'espérances.

Ses portraits peints, aussi bien que ses portraits dessinés à la mine de plomb, sont tout à fait conçus dans la formule ingriste. Le Louvre possède les plus beaux : l'austère effigie de *Lacordaire* dans sa robe blanche de Dominicain, méditant à Rome sous les arcades du cloître de Sainte-Sabine (1840), et les portraits géminés de ses *Deux Sœurs* enlacées (1845) : toutes les deux de même taille, coiffées des mêmes bandeaux plats, vêtues de la même robe, drapées du même châle rouge à ramages.

Comme la plupart de ses camarades d'atelier, Chassériau participa aux commandes de peintures religieuses réparties entre les églises de Paris sous le règne de Louis-Philippe. Il décora notamment à Saint-Merry la chapelle de Sainte-Marie-l'Égyptienne, à Saint-Roch la chapelle des Fonts-Baptismaux; dans le cul-de-four de l'abside de Saint-Philippe-du-

Roule, il peignit une ample *Déposition de croix* qui rappelle l'émouvante *Pietà* de Delacroix à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement. Il se rencontre encore une fois avec Delacroix dans son *Jésus au Jardin des Oliviers* de l'église de Souillac.

Mais l'amant d'Alice Ozy n'avait rien d'un ascète et se sentait fourvoyé dans le conventicule des mystiques lyonnais. Son tempérament le portait plus vers les nudités païennes que vers les sujets religieux. C'est la beauté du corps féminin qu'il glorifie dans la *Vénus anadyomène*, la *Suzanne au bain* (1838), *La toilette d'Esther* (1842), *Le tepidarium* (1853), auxquels on voudrait joindre la *Cléopâtre*, refusée au Salon de 1845 et lacérée par l'artiste dans un mouvement de dépit.

Une femme d'Asie, au [milieu de l'étuve,
Sentant sur sa chair nue [errer l'ardent effluve,
Tord ses bras énervés [dans un ennui serein.



Phot. Braun

Fig. 91. — Théodore Chassériau : La Toilette d'Esther, 1842.

(Collection du baron Arthur Chassériau.)

Toutes ces femmes ont un charme étrange et « exotique » qui frappait les contemporains. Théophile Gautier y voyait un mélange de goût grec et de sauvagerie indienne ; il définissait Chassériau « un Indien qui a fait ses études en Grèce ». Cet exotisme est la plus séduisante originalité d'un artiste auquel on a trop reproché le manque de personnalité. Sa voluptueuse *Esther*, dont le torse nu émerge d'une draperie rose pâle et dont les deux bras au galbe si pur se courbent comme les anses d'une amphore, est sœur de la Créole de Malmaison, dont Prud'hon avait si bien rendu le charme langoureux.

L'œuvre capitale de Chassériau, la décoration à fresque du grand escalier de la *Cour des Comptes* (1844-1848), a malheureusement été victime, en 1871, du vandalisme incendiaire de la Commune, aggravé par l'indifférence de l'État, qui abandonna les ruines aux démolisseurs. Le Louvre n'en a recueilli que des fragments, détachés à grand'peine des murailles

noircies du palais et transportés sur toile. L'artiste en pleine possession de tous ses moyens y avait représenté, avec une pureté de dessin et une entente de la décoration murale qui annoncent les chefs-d'œuvre de Puvis de Chavannes, *La Guerre* et *La Paix protectrice des Arts*.

Il est certain que l'œuvre trop tôt interrompue de ce peintre aux dons si rares a un caractère hybride. « La position qu'il veut se créer entre Ingres, dont il est l'élève, et Delacroix qu'il cherche à détrousser, disait assez durement Baudelaire à propos de son portrait équestre du *Caïd de Constantine* (Musée de Versailles), a quelque chose d'équivoque pour tout le monde et d'embarrassant pour lui-même. » Comme les éclectiques bolonais qui s'évertuaient à conjuguer la couleur du Titien avec le dessin de Raphaël, il rêvait d'allier l'éclat du coloris à la pureté des lignes, de réchauffer Ingres et de styliser Delacroix. Admirable programme qu'il eût peut-être réalisé, s'il avait vécu.



Phot. Giraudon.

Fig. 92. — Gigoux : Le Lieutenant-général polonais Josef Dwernicki. 1833.

(Musée du Louvre.)

Parmi les artistes trop tôt fauchés de la première moitié du XIXe siècle, il faut encore citer un peintre révélé par l'Exposition Centennale de 1900 : le Dijonnais Félix Trutat (1824-1848), mort avant d'avoir atteint vingt-cinq ans. Formé sous l'influence de Prud'hon et de Géricault, il exposait en 1844 une brune et souple *Bacchante couchée sur une peau de tigre* (Louvre) ; les portraits de son père en uniforme d'artilleur de la Garde Nationale, de lui-même à côté de sa mère vue de profil présageaient, comme l'a dit Théophile Gautier dans son *Salon de 1846*, un bon peintre de morceaux.

Deux peintres de l'époque romantique, qui ne se rattachent expressément ni à Ingres ni à Delacroix, se sont surtout distingués dans le genre du portrait.

Antoine Court (1797-1865), qui fut élève de Gros, était né à Rouen. Le Musée de cette ville conserve ses grandes toiles historiques : la *Mort de César* (1827) et *Boissy d'Anglas saluant la tête du député Férand* (1833). Lors d'un voyage à Pétersbourg en 1840, il fit le portrait de l'ambassadeur *De Barante* (Musée de Riom) et de l'architecte *Ricard de Montferrand* (Musée de Rouen).

Le Franc-Comtois Jean Gigoux (1806-1894), qui, suivant l'exemple des peintres Fabre et Wicar, légua au Musée de sa ville natale de Besançon ses magnifiques collections, est un praticien robuste dont les tableaux d'histoire, tels que la *Mort de Léonard de Vinci*, sont aujourd'hui bien oubliés, mais dont on admirera toujours les portraits. Son truculent *Général Dwernicki* (1833, Louvre), émigré polonais réfugié à Paris après l'échec de l'insurrection de 1830, rappelle par sa carrure et sa trogne enluminée de vieux troupier le *Lord Heathfield* de Reynolds. Gigoux était d'ailleurs, comme tous ses contemporains, un grand admirateur des peintres anglais, notamment de Bonington et de Lawrence, dont il possédait des œuvres dans sa collection.

PETITS MAITRES ROMANTIQUES

A l'ombre d'Ingres et de Delacroix, arbres de haute futaie, qui dominent toute leur génération, on aperçoit, en se penchant, toute une floraison de petits maîtres et d'illustrateurs trop longtemps dédaignés, que la mode aura bientôt mis sur le même rang que les petits maîtres du XVIIIe siècle

Un premier groupe est formé par les peintres attardés de l'histoire ou plutôt de la légende napoléonienne qui se développe sous le règne de Louis-Philippe et aboutit au retour des cendres de l'exilé de Sainte-Hélène, en attendant le coup d'État de Napoléon III.

Les deux principaux artisans de la légende populaire de Napoléon sont Charlet et Raffet : c'est à eux que nous devons le type inoubliable du *grognard* de la Grande Armée.

Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845) était fils d'un dragon qui l'éleva dans le culte de Napoléon. En 1817, il entra dans l'atelier de Gros. Mais ses tableaux sont assez rares. Le plus justement célèbre est l'*Épisode de la Retraite de Russie* (Musée de Lyon), qu'il exposa au Salon de 1836, et qui rivalise avec le poignant tableau de Boissard de Boisdenier, autre élève de Gros, au Musée de Rouen. Alfred de Musset, critique d'art occasionnel, fut très frappé par le tragique de cette scène : « La *Retraite de Russie*, de M. Charlet, écrivait-il dans la *Revue des Deux Mondes*, est un ouvrage de la plus haute portée. Il l'a intitulé Épisode, et c'est une grande modestie : c'est tout un poème.... C'est la misère humaine toute seule sous un ciel brumeux, sur un sol de glace, sans guide, sans chef. Hors la *Méduse* de Géricault et le *Déluge* de Poussin, je ne connais point de tableau qui produise une impression pareille. »

Musset prenait ses points de comparaison un peu haut. Charlet reste, même dans ses bons jours, très loin de Géricault et de Poussin. Il est moins peintre que lithographe et caricaturiste. Ses premières lithogra-

phies : *Le grenadier de Waterloo, La mort du Cuirassier*, obtinrent, malgré leur exécution médiocre, un très grand succès. Il dessina, pour l'éditeur Delpech, une suite de costumes militaires et, pour l'éditeur Motte, le cycle intitulé : *La vieille armée française*. Après avoir terminé son album en cinquante planches sur la *Vie civile, politique et militaire du caporal Valentin*, il entreprit d'illustrer le *Mémorial de Sainte-Hélène*. Ses lithos napoléoniennes, d'une sentimentalité un peu vulgaire, mettaient l'art à la portée de la foule : elles eurent autant d'écho que les chansons de Béranger.

Raffet (1804-1860), qu'on lui associe presque toujours, est très supérieur. Élève de Gros, il échoua au concours de Rome et renonça à la peinture pour se consacrer à la lithographie. Il voyagea en Russie avec le prince Demidoff, dont il illustra le *Voyage dans la Russie méridionale*. Mais son principal titre de gloire est l'évocation de l'épopée napoléonienne. S'il ne l'a pas vécue, il l'a ressuscitée par l'imagination, et il l'a traduite avec une largeur vraiment épique, en subordonnant les types individuels aux effets de masse, parfois même avec un sens du fantastique, qui font de sa *Revue de minuit*, du *Bataillon sacré*, d'hallucinantes visions.

Plus âgé que Charlet et Raffet, Horace Vernet (1789-1863) se place cependant logiquement après eux, car il leur a survécu, et il s'est fait l'historiographe de la période qui a suivi l'épopée napoléonienne. Laissant à d'autres la glorification du grognard légendaire de la Grande Armée, il s'est contenté d'être le peintre des troupiers de l'armée d'Afrique. Fils de Carle, peintre de chevaux, petit-fils de Joseph, le peintre de marines, Horace, dernier représentant de la dynastie, en a été le plus populaire. Il fut un des principaux pourvoyeurs de la Galerie des Batailles, formée par Louis-Philippe au palais de Versailles ; à la suite de l'*Entrée des Croisés à Constantinople* et de la *Bataille de Taillebourg*, il y accrocha, pour la plus grande gloire du pacifique conquérant de l'Algérie, la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader* et la *Bataille d'Isly*.

Bien qu'il ait signé force portraits, il ne s'aventurait pas volontiers en dehors de l'imagerie militaire, qui était son véritable domaine. Pendant son séjour en Russie, le tsar Nicolas Ier, qui faisait grand cas de son talent, lui offrit de décorer la cathédrale Saint-Isaac que construisait à Pétersbourg l'architecte français Ricard de Montferrand. Vernet eut la sagesse de décliner une commande qui excédait ses forces et essaya de la passer à son gendre Delaroche, que « son talent, ses goûts, et la tendance de son esprit portaient vers ce noble genre de peinture ». « On voulait que je me chargeasse de ces travaux, écrit-il en 1854 ; ne me sentant pas fait pour cela, j'ai cru devoir refuser. Mes pieds ne sont pas faits pour le pavé que parcourent les dieux ; je marche avec les soldats sur les bas-côtés ; je m'en trouve bien. »

Il faut avouer que ce peintre, qui passait en son temps pour le peintre

français par excellence, n'est qu'un feuilletoniste prolixe, l'Alexandre Dumas père de la peinture. Ses toiles cocardières, badigeonnées au galop, agaçaient les nerfs sensibles de Baudelaire comme un roulement prolongé de tambour.

Sous l'influence des maîtres anglais : Wilkie et surtout Bonington pour qui la France fut une seconde patrie, les petits sujets à costume



Phot. Giraudon.

Fig. 95. — Eugène Lami : Entrée de la Duchesse d'Orléans dans le Jardin des Tuileries, en 1837.

(Musée du Louvre.)

dans le style troubadour et les scènes de genre connurent un regain de popularité.

Eugène Lami (1800-1890), qui fut élève d'Horace Vernet avant de passer par l'atelier de Gros, où se développa son sens de la couleur, forme le trait d'union entre les peintres militaires et les peintres de mœurs. Il débuta par des publications lithographiques : la *Collection des uniformes des armées françaises de 1791 à 1814*. Au Salon de 1827, il exposait, sans être jamais allé en Russie, une *Revue passée aux environs de Moscou par l'empereur Nicolas Ier* (Coll. du marquis de Vogüé). Louis-Philippe, dont il fut le peintre officiel, lui commanda pour la Galerie historique de Versailles de grandes toiles de batailles : *Hondschoote*, qu'il peignit avec la collaboration de Jules Dupré pour le paysage, *Wattignies*, la *Reddition d'Anvers*.

Mais ces peintures militaires ne constituent qu'une faible partie de l'œuvre de Lami. Il avait connu, dans l'atelier de Gros, l'Anglais Bonington,

qui lui révéla les ressources de l'aquarelle. Deux séjours en Angleterre, l'un en 1826, l'autre de 1848 à 1852 après la chute de Louis-Philippe qu'il accompagna dans son exil, fortifièrent en lui le goût de la peinture de mœurs. Il y apporta d'ailleurs des qualités toutes françaises. S'il emprunte à Bonington sa technique lumineuse et chatoyante, il y joint la verve et l'esprit d'un Gabriel de Saint-Aubin.

A partir de 1838, il renonce à la peinture militaire pour se consacrer à la description des fêtes de la cour : il avait l'étoffe d'un dessinateur des Menus-Plaisirs. Ses aquarelles — étincelante chronique de cette monarchie bourgeoise — nous font assister au mariage du duc d'Orléans avec la princesse Hélène de Mecklembourg, à l'inauguration du Musée de Versailles, à la visite de la reine Victoria en France et à son séjour au château d'Eu en 1843. L'*Entrée de la duchesse d'Orléans*, avec le déploiement de son escorte contournant le bassin des Tuileries[1], le *Débarquement de la Reine Victoria au Tréport* et le *Concert dans la Galerie des Guises* au château d'Eu sont pour nous des documents aussi précieux que la *Revue des Sablons* ou le *Souper de Louveciennes* de Moreau le jeune.



Phot. Giraudon.

Fig. 94. — Tassaert : La Femme au verre de vin. (Musée de Montpellier.)

Le retour à la tradition des maîtres du xviii[e] siècle est encore plus marqué dans l'œuvre d'Octave Tassaert (1800-1874), le petit-fils du sculpteur franco-flamand de Frédéric II. Sa sentimentalité égrillarde tient à la fois de Greuze et de Fragonard. Il se plaît à caresser des Nymphes surprises par des Satyres, à animer le marbre de la Galatée de Pygmalion et à évoquer, après J.-A. Vallin, « les seins nus et pourprés » des Tentations de saint Antoine.

A cet érotisme se mêle, à partir de la Révolution de 1848, un vague

1. C'est le même décor que dans le tableau de Ch. Parrocel du Musée de Versailles : l'*Entrée de l'ambassadeur turc dans le Jardin des Tuileries* (1721).

humanitarisme à la Barbès, qui serait assez déplaisant, s'il ne se sauvait toujours par des qualités de métier : une touche spirituelle, une pâte grasse et nourrie, infiniment plus croustillante que la manière porcelainée de Boilly.

La sentimentalité un peu lugubre des *Familles malheureuses* écartait sans doute les acheteurs. Toujours est-il que le pauvre artiste, réduit à la misère et par surcroît presque aveugle, s'asphyxia dans sa mansarde avec le réchaud à charbon dont il avait déjà tant abusé dans ses tableaux.

Achille Devéria (1800-1857), que nous goûtons aujourd'hui plus que son frère cadet Eugène, le peintre d'histoire mort-né, a été un charmant peintre de mœurs. Toutes ses lithographies où flirtent et rêvent des femmes coquettes et doucement sensuelles sont l'image fidèle « de cette vie élégante de la Restauration, sur laquelle plane comme un ange protecteur le romantique et blond fantôme de la duchesse de Berry ».

Gavarni (1801-1866), — qui de son vrai nom s'appelait Sulpice-Guillaume Chevalier et qui n'adopta le pseudonyme sous lequel il est connu qu'en 1829 à la suite d'un voyage aux Pyrénées où il avait admiré le cirque de Gavarnie, — ne saurait être séparé d'Eugène Lami : car il a peint comme lui la vie du Paris de Louis-Philippe et du Londres de Victoria. Ses aquarelles et ses lithographies où revivent grisettes et lorettes, bohêmes et rapins, sont le plus suggestif commentaire de la *Comédie Humaine* de Balzac. En 1847, il part pour Londres, où il devait séjourner plusieurs années. Dans *Les Anglais chez eux*, il s'affirme comme un des meilleurs peintres de la société anglaise de l'ère victorienne. Mais, tandis que Lami nous en montre le côté brillant, Gavarni s'acharne avec un pessimisme misanthropique à en découvrir l'envers misérable : aux élégances du West-End il préfère les bas-fonds de l'East-End.

Eugène Isabey (1804-1886), fils du célèbre miniaturiste, s'est laissé séduire, comme Lami et plus tard Meissonier, par les reconstitutions de scènes historiques : une *Cérémonie dans l'église de Delft* (1847), le *Mariage de Henri IV* (1848); mais il a surtout laissé la réputation d'un excellent peintre de marines, très supérieur au « mariniste » officiel de Louis-Philippe, le baron Gudin. Son *Port de Dieppe* (1842), du Musée de Nancy, est un des chaînons qui relient les aquarelles de Bonington à celles de Jongkind, initiateur du paysage impressionniste.

A ces petits maîtres, trop nombreux pour que nous puissions tous les caractériser, s'apparentent Camille Roqueplan (1802-1855), anecdotier formé à bonne école, chez Gros et Bonington, et Henri Baron (1816-1885), né à Besançon, où il fut élève de Gigoux. Il a peint à l'huile et à l'aquarelle d'agréables scènes de genre : *Une sieste en Italie*, *Les oies du frère Philippe* (1845), *Les Noces de Gamache* (1849). Sa carrière se prolongea, comme celle de Lami, jusque sous le règne de Napoléon III.

L'Illustration. — L'art de la vignette, que le xviii[e] siècle avait cultivé avec un raffinement exquis, était tombé sous la Révolution et l'Empire au niveau le plus attristant. Pendant cette période de vingt-cinq ans on aurait peine à citer en dehors du *Racine* de 1801, édité par Didot l'aîné, un seul beau livre illustré. Gravelot, Eisen et Moreau le jeune n'avaient pas laissé d'héritiers. Il semblait que le classicisme de David fût incompatible avec la décoration du livre.

Cet art charmant renaît, avec un style et des procédés nouveaux, à l'époque romantique. Le caractère essentiellement littéraire de la peinture romantique était très favorable à ce renouveau. Jamais des liens aussi étroits n'ont uni les artistes et les écrivains. « Les artistes, atteste Théophile Gautier, lisaient les poètes, et les poètes visitaient les artistes. » Les peintres puisent leurs sujets dans la littérature universelle. On trouverait dans les tableaux de Delacroix tous les éléments d'une illustration des œuvres de Dante, de Shakespeare, de Gœthe et de Byron.

Aussi le règne de Louis-Philippe a-t-il été, après l'époque de Louis XV, l'âge d'or du livre français. A des artistes qui visaient plus à l'effet qu'au fini, il fallait des procédés plus expéditifs que la taille-douce. Au point de vue technique, l'illustration romantique est caractérisée par la diffusion de la *lithographie*, la rénovation de la *gravure sur bois* et le retour à l'*eau-forte*.

La lithographie, découverte en 1796 et introduite en France sous l'Empire, avait l'inconvénient de nécessiter un double tirage : l'un pour les planches, l'autre pour le texte ; elle se prêtait mieux à la caricature politique qu'à l'illustration. Cependant les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, de Taylor et Nodier, les compositions de Delacroix pour la traduction du *Faust* de Gœthe, le *Walter Scott* d'Achille Devéria, les vignettes d'Henry Monnier pour les *Chansons* de Béranger montrent assez le parti que l'art du livre pouvait tirer de ce procédé, dont le flou velouté de crayon gras n'est pas sans charme.

La rénovation de la gravure sur bois est, dans l'histoire du livre au xix[e] siècle, un événement encore plus important que la découverte de la lithographie. C'est d'Angleterre que nous est revenu ce procédé presque abandonné en France depuis la Renaissance. Vers 1775 Thomas Bewick avait très ingénieusement perfectionné cette technique, en remplaçant le poirier par du *buis* plus compact et en attaquant le bois non plus de fil, mais *debout*, c'est-à-dire dans le sens de la fibre : ce qui permettait d'obtenir des traits aussi déliés que la gravure sur cuivre. En 1817 son élève Thomson fut appelé à Paris par l'éditeur Ambroise Firmin-Didot. Les illustrateurs français ne tardèrent pas à égaler leurs maîtres anglais. Le premier fut Tony Johannot, qui illustra, en 1830, l'*Histoire du roi de Bohême*, de Nodier, suivi d'un *Molière*, d'un *Don Quichotte*, du *Paul et Virginie* de

l'éditeur Curmer, le plus fameux des livres illustrés au XIXe siècle. Après lui, Jean Gigoux réussit à incorporer, dans son *Gil Blas* (1835), la vignette à la typographie. Plus tard, Gustave Doré, le dernier des Romantiques, manifeste des dons exceptionnels de visionnaire dans ses illustrations des *Contes Drôlatiques* de Balzac, de l'*Enfer* de Dante, de *Rabelais* et surtout de *Don Quichotte*, qui sont très supérieures à ses peintures.

L'eau-forte a été surtout pratiquée par Célestin Nanteuil (1813-1873), né à Rome de parents français, qui prétendait descendre du fameux graveur du XVIIe siècle, Robert Nanteuil. Il s'inspire des enluminures de missels et met à la mode ce style dit « à la cathédrale », qui envahit à cette époque tout le décor de la vie, depuis les meubles jusqu'aux reliures. Exalté par le génie de Hugo dont il se fait l'humble servant, il compose le frontispice de *Notre-Dame de Paris*.

Vers 1840, se dessine une réaction contre le genre troubadour. Le réalisme triomphe avec Gavarni et Daumier, qui préfèrent aux fantaisies moyenâgeuses l'observation et la satire de la vie moderne. Gavarni collabore aux *Français peints par eux-mêmes*, illustre *Le Diable à Paris* et *Le Juif errant*. Quant à Daumier, dont l'œuvre peint ne commence qu'après 1848, il appartient plutôt à l'histoire de la caricature qu'à celle de l'illustration, à laquelle les procédés photomécaniques de reproduction, qui se substituent à la lithographie et à la gravure sur bois, allaient porter un coup fatal.

LE PAYSAGE

L'un des traits les plus remarquables de l'école romantique et de la peinture du XIXe siècle en général est l'essor d'un genre qui n'avait joué jusqu'alors qu'un rôle secondaire : le paysage.

Certes, il serait fort exagéré de prétendre que Corot et Rousseau ont *découvert* le paysage, puisqu'ils ont été précédés par Poussin et Claude Lorrain, par Ruysdaël et Hobbema, par Joseph Vernet et Hubert Robert. Mais ce genre était tombé dans un si profond discrédit sous le règne de David qu'on peut dire qu'ils l'ont réinventé et qu'en tout cas ils lui ont donné un prestige inconnu avant eux.

Il y avait un fort courant d'opinion à remonter pour réhabiliter la Cendrillon de la peinture, si l'on en juge par cette affirmation dédaigneuse d'un critique d'art de 1796, l'auteur des *Lettres critiques et philosophiques sur le Salon de l'an III* : « Je ne vous dis rien du paysage : *c'est un genre qu'on ne devrait pas traiter* ».

Cette condamnation sans phrases, qui nous paraît aujourd'hui presque incroyable, était tout à fait dans la logique de la doctrine davi-

dienne : l'art classique, strictement anthropocentrique, n'admet qu'un seul objet digne d'attention : l'homme. La nature n'intervient qu'à titre de décor pour accompagner et faire valoir la figure humaine. Il s'ensuit que « l'art de peindre ne devrait comprendre qu'un seul genre : la peinture d'histoire ».

Le paysage n'est donc qu'un genre toléré, et il n'est tolérable que dans la mesure où il se rapproche de la peinture d'histoire. On ne lui reconnaît le droit à l'existence que sous la forme hybride et bâtarde du *paysage historique*, étoffé de personnages, à la manière de Poussin. Les paysages de Claude Lorrain, où les figures sont surajoutées et où la nature parle presque seule, ne trouvent pas grâce devant les théoriciens du classicisme. « Vous chercheriez en vain dans ses paysages, écrit Valenciennes [1], un seul arbre où l'imagination puisse soupçonner une hamadryade, une fontaine d'où elle voie sortir une naïade ; les dieux, les demi-dieux, les nymphes, les satyres sont trop étrangers à ses beaux sites. »

Le paysage doit être non seulement historié, mais *composé*. Les peintres classiques sont surtout sensibles à l'architecture des sites, à leurs aspects permanents, indépendants des heures et des saisons : ils en éliminent systématiquement les particularités accidentelles.

Toute différente est la conception des Romantiques. A leurs yeux la nature se suffit à elle-même et n'a nul besoin d'être artificiellement humanisée. Un paysage ressemble à un visage dont il faut reproduire scrupuleusement les caractères individuels et tracer pour ainsi dire le portrait. Mais ce visage est essentiellement mobile : il change à chaque instant d'expression. Il reflète les heures et les saisons et aussi la couleur, sombre ou joyeuse, de nos rêveries. Un paysage est un état d'âme.

Jusqu'alors les paysages, saturés d'histoire, de la Campagne romaine avaient paru à nos peintres les seuls dignes d'être reproduits. Les gouaches de Moreau l'aîné qui représentaient des coins d'Ile-de-France étaient une exception. Avec les Romantiques campés à la lisière de la forêt de Fontainebleau, les paysages français vont être remis en honneur, et les environs de Paris, les bords riants de la Seine et de l'Oise connaîtront la même fortune que les solitudes désolées de la Campagne de Rome.

Telles sont quelques-unes des nouveautés qu'apporte le Romantisme dans l'interprétation de la nature. Deux grands artistes dominent l'histoire du paysage français dans la première moitié du XIXe siècle : Corot et Rousseau. Mais, avant d'en venir à eux, il convient de dire un mot de leurs timides précurseurs.

Les origines du paysage moderne. — Les paysagistes du Premier

1. *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et de conseils sur le genre du paysage.*

Empire se répartissent en deux groupes, suivant les modèles dont ils s'inspirent : l'école franco-romaine qui se réclame de Poussin; l'école hollandisante qui procède de Ruysdaël.

Le représentant le plus typique du paysage historique à la manière de Poussin est Valenciennes (1750-1818), qui exerça une influence considérable à la fois comme théoricien et comme chef d'atelier. On peut lui rattacher César van Loo, dernier représentant d'une illustre dynastie; Achille-Etna Michallon, dont les tableaux sont malheureusement moins fougueux et moins volcaniques que ses prénoms; Dunouy, dont le Musée



Phot. Giraudon.

Fig. 95. — Corot : L'Ile sacrée, à Rome.
(Ancienne Collection E. Rouart, Paris.)

de Lyon possède une *Vue de Pierre-Scize*; Péquignot, qui a peint le paysage de l'*Endymion* de Girodet. Didier Boguet, pasticheur de Poussin, a passé presque toute sa vie à Rome. Il est représenté à Versailles et à Chantilly par des tableaux militaires à la gloire de Napoléon : le *Passage du Pô*, la *Prise d'Ancône*, d'une assez noble ordonnance décorative.

Bidault de Carpentras (1758-1846) et Victor Bertin (1775-1842), de même que Granet, dont le Musée d'Aix possède une belle série d'études de paysages, relèvent moins de Valenciennes que de J. Vernet et de Hubert Robert. Tous les trois ont travaillé principalement en Italie, berceau du paysage historique.

Le second groupe, qui procède des grands paysagistes hollandais du XVII[e] siècle, s'est montré au contraire plus attaché aux sites pittoresques de la France. Il se compose du Bruxellois Demarne, de Xavier Leprince et de Georges Michel.

Ces artistes ont plusieurs traits communs : un réalisme familier qui leur fait rechercher de préférence les motifs les plus simples, un ruban de route fuyant entre les arbres, une cour de ferme, un moulin, qu'ils reproduisent tels quels sans essayer de les arranger ou de les ennoblir; — une facture trop cuisinée, tantôt lisse, tantôt empâtée, mais toujours terne et maussade, ocreuse et presque monochrome qui vise à donner à leurs tableaux encrassés de vernis la patine artificielle des toiles de musées.

Georges Michel (1763-1843), complètement ignoré de son temps, mais que Sensier, l'historiographe de l'école de Barbizon, a célébré comme l'annonciateur du paysage romantique, est le mieux doué de ces imitateurs d'Hobbema et de Van Goyen. Son domaine est la butte Montmartre, qui était alors en dehors de l'enceinte de Paris, en pleine campagne. On l'appelait *Michel de Montmartre*, et il se faisait gloire de ne jamais s'écarter des ailes de ses moulins. « Celui qui ne peut pas peindre toute sa vie sur quatre lieues d'espace, écrivait-il, n'est qu'un maladroit. » Des terrains fauves et blafards, des ciels d'orage où passent des nuages menaçants donnent à cette butte suburbaine la majesté mélancolique d'une lande de Ruysdaël. Le défaut de ces paysages trop uniformes est de rester asservis à la formule hollandaise.



Phot. Giraudon.

FIG. 96. — Corot : La cathédrale de Chartres, 1830.
(Musée du Louvre. Donation Moreau-Nélaton.)

En somme, ni dans un camp ni dans l'autre, aucun artiste original ne se détache durant la longue période comprise entre la Révolution et la mort de David. Mais le terrain est préparé. Du groupe des Poussinistes franco-italiens va sortir le divin Corot; du groupe des Réalistes, auquel appartient Georges Michel, ce Hollandais de Montmartre, va surgir celui qu'on a appelé le Ruysdaël français, Théodore Rousseau.

COROT (1796-1875). — Né à Paris, sous le Directoire, deux ans avant

Delacroix, auquel il survécut longtemps grâce à sa robuste santé, Camille Corot appartient par son éducation à l'école du paysage historique. Sorti de l'académisme de Bertin, il aboutit à l'impressionnisme de Monet. Telle est la portée immense de son œuvre.

Le secret de sa supériorité sur tous ceux qui l'ont précédé ou suivi, c'est qu'il unit à une peinture qu'on représente communément comme toute en nuances, vaporeuse et presque évanescente, l'armature la plus solide. Corot n'avait rien d'un révolutionnaire. Il ne renia jamais ses maîtres et ses camarades de jeunesse : Bertin, Bidault, Théodore d'Aligny qui, pressentant son génie, disait : « Il sera notre maître à tous ». Par eux, il se rattache à la tradition de Poussin et de Joseph Vernet.



Phot. Giraudon.

Fig. 97. — Corot : Intérieur de la cathédrale de Sens, 1874.

(Musée du Louvre.)

Cette tradition était encore vivante à Rome, lorsqu'il y arriva en 1825. Les deux petits paysages du *Forum* et du *Colisée*, dont il ne consentit jamais à se séparer et qu'il légua au Musée du Louvre comme les prémices de son génie (1826), *Le pont de Narni*, son premier envoi au Salon de 1827, sont d'une facture encore sèche et timide. On le sent préoccupé de la construction logique des plans, du rythme des masses savamment balancées.

Mais ce qui fait le charme et la nouveauté des *Corot d'Italie*, ce ne sont pas ces qualités de construction et d'ordonnance, qui sont l'héritage de l'école, mais la notation merveilleusement juste et délicate des *valeurs*, c'est-à-dire de la gradation des tons suivant l'éloignement plus ou moins grand des objets. Il comprit que « ce n'est pas seulement avec des lignes, mais encore et surtout avec les valeurs, par le dosage et la

distribution de la lumière que se construit et s'établit un paysage ».

Cette découverte faite en Italie pendant ses années d'apprentissage et de jeunesse, il l'appliquera dans sa féconde maturité à l'interprétation des paysages français. « Stimulé par des paysagistes plus jeunes qui font le portrait de la terre natale, il envoie au Salon de 1848 des vues des provinces de France. » Il entreprend d'explorer toutes les richesses pittoresques et monumentales d'un pays que personne ne semblait avoir regardé avant lui. On le voit planter tour à tour son chevalet à Arras et à Douai, devant le pont de Mantes et les tours du port de La Rochelle, en vue des clochers de Chartres et dans la cathédrale de Sens. Rien de plus varié que ce portrait de la France, bien que, — à la fin de sa vie, — il ait un peu abusé des étangs de Ville-d'Avray, dont « les brouillards argentés » étaient particulièrement recherchés par lés amateurs et les marchands.



Phot. Giraudon.

Fig. 98. — Corot : L'église de Marissel, près Beauvais, 1866.

(Musée du Louvre. Donation Moreau-Nélaton.)

Précise et ressemblante, cette description de la France n'a rien cependant de la sécheresse d'un inventaire topographique : c'est un poème en plusieurs chants, d'un lyrisme ingénu, parfois académique, où il y a un peu de Delille et beaucoup d'André Chénier. Corot choisit de préférence les heures indécises de l'aube et du crépuscule, où les formes s'estompent, où les couleurs s'effacent dans une lumière apaisée. La brutalité du soleil de midi, qui accuse durement les contours des objets et les dépouille de leur mystère, a rarement tenté son pinceau. En revanche, il se plaît et il excelle à rendre la grâce frileuse des matins mouillés de rosée, la mélancolie des crépuscules vaporeux. Il fait courir sur les feuillages légers, sur la nappe moirée des étangs, le tremblement d'un rayon, le frisson d'une brise. Par lui, tout s'anime d'une vie légère.

Dans un paysage qui n'est plus qu'un jeu de valeurs lumineuses, les objets perdent leur existence réelle; leur matérialité s'évanouit. Les arbres noyés dans le brouillard, que Couture comparait irrévérencieusement à des éponges sales, prennent des apparences de fantômes. Les figures mythologiques de Nymphes, de Faunes et de Dryades que Corot, suivant l'exemple de ses maîtres Valenciennes et Bertin, évoque volontiers dans les clairières ou au bord des étangs, ressemblent pareillement à des mirages inconsistants et chimériques : on se demande si ce sont des êtres de chair ou des flocons de brume, qui dansent et tourbillonnent au souffle du vent. Le rêve et la réalité se pénètrent si intimement qu'on ne sait plus où commence l'un et où l'autre finit.

Ce lyrisme de Corot le distingue de tous ses contemporains : de Théodore Rousseau, robuste constructeur d'arbres et de terrains, de Courbet, qui modèle dans une pâte compacte avec des ombres denses et matérialise tout ce qu'il touche. Ses véritables successeurs sont les Impressionnistes qui se plaisent, comme lui, aux aspects fugitifs de la nature où toutes les formes se dissolvent en une poussière de reflets.



Phot. Giraudon

Fig. 99. — Corot : La Femme à la perle, 1868.
(Musée du Louvre.)

Toutefois Corot, retenu par le frein de sa forte éducation classique, s'arrête toujours au bord du gouffre. « S'il exprime la vie frémissante des choses sous les jeux fantasques de la lumière, il en respecte la trame solide, l'ordonnance logique et stable; jamais chez lui la structure intime ne s'évanouit complètement derrière le rideau des apparences. » « Je ne suis jamais pressé d'arriver au détail, disait-il lui-même; les masses et le caractère d'un tableau m'intéressent avant tout. Quand c'est bien établi, alors je cherche les finesses et de forme et de couleur. »

Bien que Corot ait été avant tout un paysagiste, on a voulu récemment glorifier le *peintre de figures*, sans doute parce que cette partie de son œuvre avait été longtemps méconnue. Il est certain que *La femme à la perle* et *La femme en bleu* du Louvre ne sont pas indignes de *La laitière* ou de *La dentellière* de Vermeer de Delft, auxquelles on les a

souvent comparées. Mais l'artiste n'attribuait aucune importance à ces études de modèles, qu'il brossait pour sa délectation personnelle, sans aucune arrière-pensée d'exposition ou de vente.

Sa longue vie tout unie, — il mourut dans sa soixante-dix-neuvième année, — se termina en apothéose. Il est peu de peintres de la seconde moitié du XIXe siècle qui n'aient rendu hommage à son génie et profité de ses leçons. Son influence a été décisive, non seulement sur les Impressionnistes, comme Monet et Sisley, mais sur des artistes aussi différents que Puvis de Chavannes et Fantin-Latour, Harpignies et Cazin.



Phot. Alinari

Fig. 100. — Théodore Rousseau : Coucher de soleil à la lisière de la forêt de Fontainebleau.

(Musée du Louvre.)

Théodore Rousseau (1812-1867) et l'école de Barbizon. — Rousseau est le chef de l'école des paysagistes de 1830, qu'on appelle généralement *école de Fontainebleau* ou plus précisément *de Barbizon*, parce que c'est dans ce village, situé à la lisière de la forêt, que le maître se réfugia en 1836, après que le jury du Salon eût refusé deux de ses plus beaux ouvrages : *L'allée de châtaigniers* et *La descente des vaches*.

Par sa formation artistique, comme par son tempérament, il s'oppose à son grand contemporain Corot. Ni l'école de paysage historique issue du Poussin, ni l'Italie n'eurent jamais de prise sur lui. Il procède des paysagistes hollandais du XVIIe siècle : Ruysdaël, Hobbema, Van Goyen.

Observateur sincère et acharné de la nature, il en parle avec un sentiment profond. A force d'interroger les chênes de la forêt, il croit comprendre leur langage. « J'entendais, disait-il, les voix des arbres.

Les surprises de leurs mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts. C'était tout un monde de muets dont je devinais les signes, dont je découvrais les passions. »

Mais il n'est pas poète à la façon de Corot. Il appartient à la famille des grands prosateurs. Il applique au paysage des dons de portraitiste : il reproduit des sites précis qu'on peut identifier encore aujourd'hui, par exemple la *Lisière de forêt* (Louvre), avec ses chênes tourmentés, arc de triomphe végétal encadrant un ciel rose. Un arbre n'est pas pour lui un



Phot. Giraudon.

Fig. 101. — Daubigny : La vanne d'Optevoz (Isère). 1859.
(Musée du Louvre. Collection Thomy-Thiéry.)

élément décoratif, mais un individu dont il s'applique à analyser la structure et l'âge. L'impressionnisme vers lequel tendait Corot lui est tout à fait étranger. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la parure changeante des saisons, le jeu des reflets, mais les caractères permanents du paysage : l'architecture des arbres, l'assiette des terrains. Par excès de conscience artistique, il s'évertue à rendre tous les détails, sans en sacrifier aucun.

La technique de Rousseau répond à cette conception du paysage : c'est une facture appliquée et même peinée, robuste, mais lourde. La pâte trop épaisse, trop triturée n'a pas conservé sa fraîcheur première, et la plupart de ses tableaux, par exemple *L'allée de châtaigniers* du Louvre, *L'étang* du Musée Mesdag à La Haye, ont fâcheusement noirci.

Cette application fervente et inquiète fait honneur au caractère de l'artiste : mais on ne peut s'empêcher de regretter l'allégresse légère d'alouette gauloise, l'apparente facilité de Corot.

Autour de lui se groupe une brillante pléiade de paysagistes : Diaz, Dupré, Daubigny, d'animaliers, comme Troyon, Brascassat et Ch. Jacque, qui ont valu à l'école de Fontainebleau une renommée européenne.

Narcisso Diaz de la Peña (1808-1876) était né à Bordeaux d'une famille de proscrits espagnols. Amputé d'une jambe à l'âge de dix ans à la suite d'une morsure de vipère, il se consola gaillardement de son « pilon » avec son pinceau. Son art moins sévère et moins probe que celui de Rousseau vise avant tout à l'effet, soit qu'il peigne des sous-bois où les rayons du soleil viennent allumer des étincelles sur la mousse, où



Phot. Alinari.

Fig. 102. — Paul Huet : Inondation dans le parc de Saint-Cloud, 1855.
(Musée du Louvre.)

la lumière ruisselle sur les troncs lisses des hêtres et les fûts argentés des bouleaux, soit qu'il anime les clairières de Nymphes dansantes, de Turcs ou de Bohémiens dans le goût des Fêtes Galantes de Watteau. C'est un coloriste brillant, mais superficiel, dont la touche molle et beurrée escamote trop souvent les difficultés et dissimule des négligences de dessin. Ses feux d'artifice devaient être plus tard éteints par ceux de Monticelli.

Jules Dupré (1811-1889), qui a surtout produit, comme Daubigny, sous le Second Empire, voit par grandes masses, en sacrifiant judicieusement les détails à l'effet d'ensemble. Ses paysages acquièrent ainsi une unité qui manque à ceux de Rousseau.

Bien que Charles Daubigny (1817-1878) ait travaillé dans la forêt de Fontainebleau, son œuvre évoque surtout les paysages de la vallée de l'Oise, où il s'était fixé aux environs d'Auvers. Il s'était installé, sur un bateau, un atelier flottant, et il se délectait à peindre sans hâte et sans

fièvre, avec la sérénité d'un pêcheur à la ligne, la rivière au cours lent, reflétant les nuages du ciel et les peupliers de la rive. Ses compositions sont peu variées et manquent de style : la nature y est plus reflétée qu'interprétée. Mais, par la division de la touche, il obtient des effets de fraîcheur et de limpidité dont les Impressionnistes feront leur profit.

Paul Huet (1803-1869) était plus âgé d'une dizaine d'années que Rousseau et ses camarades de lutte : il a vécu à l'écart de l'école de Barbizon et n'a exercé aucune influence. Son œuvre capitale est l'*Inondation dans le parc de Saint-Cloud* (1855) : paysage grandiose, mais théâtral, dont les arbres aux cimes démesurées font songer à un décor d'opéra.



Phot. Alinari

Fig. 105. — Troyon : Le Retour à la ferme. 1859.
(Musée du Louvre.)

Antoine Chintreuil (1814-1873) n'a pas réussi mieux que Huet à conquérir la popularité ; mais il plaît aux délicats par la sincérité et la discrétion de son métier, par son sentiment de l'espace et de l'atmosphère.

Animaliers. — Parmi les paysagistes de 1830, il y avait une telle abondance de talents, et partant une concurrence si vive, que plusieurs d'entre eux furent amenés à suivre l'exemple de leurs maîtres hollandais du xviie siècle et à se spécialiser, comme *animaliers*, sous la bannière de Paul Potter.

Cette spécialisation fut même poussée si loin qu'ils se partagèrent à l'amiable les animaux de l'étable et de la basse-cour. Brascassat se

réserva les taureaux; Troyon et Rosa Bonheur jetèrent leur dévolu sur les bœufs et les chevaux; Ch. Jacque se contente modestement des moutons et des poules.

Ces animaliers du XIX[e] siècle n'ont plus rien de commun avec leurs ancêtres de l'ancien régime : Desportes, Oudry, qui étaient essentiellement des peintres de vénerie et de gibier, portraitistes des chasses et des meutes royales. Troyon et Ch. Jacque représentent au contraire des bêtes de ferme, au travail ou au pâturage. C'est une conception tout à fait nouvelle du genre.

Brascassat (1804-1867) peint des taureaux trop bien astiqués, trop luisants, dont la croupe fait penser à ces marrons marbrés qui viennent de faire éclater leur bogue. Troyon (1810-1865) a un peu le même défaut. Son excuse est que, étant né à Sèvres, il commença par peindre sur porcelaine. Un voyage en Hollande détermina sa vocation. Ses œuvres les plus célèbres sont postérieures à 1850 : ce sont *Les vaches à l'abreuvoir*, qui furent exposées au Salon de 1852, *Le garde-chasse* (1854), *Les bœufs au labour* (1855), *Le retour à la ferme* (1859). Dans ces grandes toiles, il vise à un effet monumental : les hautes silhouettes des bœufs se détachent avec majesté sur les glèbes aux mottes luisantes. Rosalie, dite Rosa Bonheur (1822-1899), une des femmes-artistes les plus célébrées de leur vivant, mais dont on peut craindre que la gloire n'ait été que viagère, adopte la même formule décorative dans son *Labourage nivernais* (1849, Louvre), où elle nous montre un attelage de bœufs blancs tirant la charrue avec une gravité lente pour le sombrage, le premier labour donné à la vigne.

Les moutons de Charles Jacque (1813-1894) sont moins ambitieux. Ce peintre de bergeries traduit à merveille l'air docile et humble des bêtes à laine, leur timidité grégaire, leurs bousculades sur les routes poussiéreuses ou au seuil des étables.

Le grand peintre animalier de l'époque romantique est Antoine-Louis Barye (1796-1875), qui fut non seulement un sculpteur, mais encore un peintre de race. L'Exposition posthume de son œuvre qui fut organisée en 1875 à l'École des Beaux-Arts réunissait près de trois cents aquarelles : ce fut une révélation. On s'aperçut que Barye était, dans le domaine de la peinture comme dans celui de la sculpture, « l'animalier le plus véridique et le plus puissant que l'histoire de l'art ait connu depuis les Assyriens ». C'est le peintre des grands fauves : nul n'a mieux rendu les allures félines des lions et des panthères, leur pelage fauve, zébré ou moucheté de noir et de jaune. Il ne se contente pas de les représenter en captivité dans leurs cages du Jardin des Plantes : il les transporte dans leur habitat désertique que son imagination reconstitue d'après les landes sablonneuses et les chaos rocheux de la forêt de

Fontainebleau. Ses aquarelles gouachées, dont le Louvre s'est enrichi, ne sont pas inférieures à ses petits bronzes patinés.

Peut-être s'étonnera-t-on de ne pas rencontrer au terme de ce chapitre le nom de Millet qu'on a coutume de rattacher à l'école de Barbizon, dont il est en effet avec Théodore Rousseau la gloire la plus haute. Mais il y a quelque artifice à l'associer aux paysagistes de cette école : car il n'a jamais été à proprement parler un paysagiste. C'est un figuriste, un peintre de *paysans* plutôt que de *paysages*.



Phot. Giraudon.

Fig. 104. — Barye : Lion et lionne près de leur antre.
(Musée du Louvre. Collection Thomy-Thiéry.)

En outre, c'est seulement après la Révolution de 1848 que ce Normand, dépaysé à Paris, vint se terrer avec son ami Rousseau à la lisière de la forêt de Fontainebleau. Son œuvre appartient donc à l'époque suivante, dont il partage d'ailleurs le mysticisme humanitaire.

Pour ces raisons nous croyons que sa vraie place dans l'histoire de l'art français est moins avec les paysagistes romantiques qu'avec les réalistes de 48. Nous l'étudierons en même temps que Courbet et Daumier avec lesquels il est en communion beaucoup plus intime qu'avec Rousseau

BIBLIOGRAPHIE[1]

Ouvrages généraux. — André Michel. *Notes sur l'art moderne*, 1896 ; *L'Art en Europe*, dans l'*Histoire générale* de Lavisse et Rambaud, t. IX à XII, 1897-1901 ; L'Exposition centennale de peinture française, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1900. — Roger Marx. *Études sur l'École française*, 1902. — Muther. *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, 1893 ; *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin, 1902. — Schmidt. *Französische Malerei*, Leipzig, 1903. — Meier-Græfe. *Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 vol., 1903 ; 2e éd., 1915. — Henry Marcel. *La Peinture française au XIXe siècle* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts), 1905. — Léonce Bénédite. *La Peinture au XIXe siècle*, 1911 ; *Notre art, nos maîtres*, 2 vol., 1922-1923.

1. Les ouvrages ne portant pas d'indication de nom de lieu sont publiés à Paris.

— L. Dimier. *Histoire de la peinture française au XIXe siècle* (1793-1903), 1914. — J.-E. Blanche. *De David à Degas*. — Élie Faure. *Histoire de l'Art*, 4 vol., 1911 et suiv. — Fontainas. *Histoire de la peinture française au XIXe et au XXe siècle*, 1904, 2e éd., 1922. — Fontainas et Vauxcelles. *L'art français de la Révolution à nos jours. La Peinture*, 1924. — Focillon. *La Peinture, du XIXe siècle à nos jours* (Manuels d'Histoire de l'Art), 1925.

I. — LE CLASSICISME DAVIDIEN

1. Sources. — Quatremère de Quincy. *Considérations sur les arts du dessin en France*, 1791. — *Notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des Beaux-Arts*, 1834-1837.— Valenciennes. *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils sur le genre du paysage*, 1800. — Brunn-Neergaard. *Lettres d'un Danois sur la situation des Beaux-Arts en France*, 1801. — Swebach et Fontaine. *Encyclopédie pittoresque, ou suites de compositions, caprices, études de petites figures pour placer dans les paysages*, 1806. — Chaussard. *Le Pausanias français* (Salon de 1806). — Landon. *Nouvelles des Arts*, 1802; *Annales du Musée* (Salons de 1808 à 1814). — Le Breton. *Rapport sur les Beaux-Arts*, 1808. — Girodet-Trioson. *Œuvres posthumes, suivies de sa correspondance*, 2 vol., 1829. — Gérard. *Correspondance avec les artistes et les personnages célèbres de son temps*, 1867; *Lettres adressées au baron François Gérard*, 2e éd., en 2 vol., 1886. — Granet. Vie de Granet, écrite par lui-même, *Le Temps*, 1872 (la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie en possède une copie).

2. Études d'ensemble. — Renouvier. *Histoire de l'art pendant la Révolution*, 2 vol., 1863. — André Michel. *L'École française, de David à Delacroix*, s. d. — Fr. Benoit. *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, 1897. — Saunier. *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire*, 1902. — Dreyfous *Les arts et les artistes pendant la période révolutionnaire*, 1906. — R. Schneider. *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, 1910. — Hautecoeur. *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, 1912; *La Peinture au Musée du Louvre, École française, XIXe siècle*, 1924.

3. Monographies. — ***David et son école*** : Delécluze. *Louis David, son école et son temps*, 1855. — Jules David. *Le peintre Louis David*, 1880. — Rosenthal. *Louis David* (Les Maîtres de l'Art, 1905). — Saunier. *Louis David* (Les Grands Artistes), 1904. — Lenormant. *Gérard, peintre d'histoire*, 1847. — Delestre. *Gros*, 1867. — Tripier-Lefranc. *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros*, 1880. — Dargenty. *Le baron Gros*, 1887. — H. Lemonnier. *Gros* (Les Grands Artistes), s. d. — Marmottan. *Les Arts en Toscane sous Napoléon*, 1901. — Fenaille. *L'œuvre gravé de Debucourt*, 1899. — Harrisse. *Boilly*, 1898. — P. Marmottan. *Le peintre Louis Boilly*, 1913. — Marcille. *Cochereau, peintre beauceron*, Chartres, 1875. — Mme de Basily-Callimachi. *J.-B. Isabey, sa vie, son temps*, 1909. — *Catalogue* de l'Exposition de David et ses élèves, 1913. — Mauclair. *Les miniatures de l'Empire*, 1913.

Prud'hon : Ch. Clément. *Prud'hon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*, 1868, 3e éd., 1880. — E. de Goncourt. *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Prud'hon*, 1876. — Gauthiez. *Prud'hon*, 1886. — Bricon. *Prud'hon* (Les Grands Artistes), s. d. — A. Forest. *Pierre-Paul Prud'hon*, 1913. — J. Guiffrey. *Prud'hon. Peintures, pastels, dessins* (Documents d'art), 1924; *L'œuvre de P.-P. Prud'hon* (Publication de la Société de l'Histoire de l'Art français), 1924. — Martine. *Les dessins de Prud'hon*, 1924.

Géricault : Ch. Clément. *Théodore Géricault. Étude biographique et critique*, 1868; nouv. éd., 1879. — Rosenthal. *Géricault* (Les Maîtres de l'Art). — Duc de Trévise et P. Dubaut. *Géricault*. — Grautoff. *Géricault* (à paraître).

II. — L'ÉCOLE ROMANTIQUE

1. Sources. — Delacroix. *Lettres*, publiées par Ph. Burty, 2 vol., 1880; *Journal*, annoté par Paul Flat et René Piot, 3 vol., 1893; *Voyage au Maroc* (Fac-similé de l'album du Musée du Louvre), publié par J. Guiffrey, 1909; *Œuvres littéraires*, publiées par Élie Faure, 1924. — Horace Vernet. *Lettres intimes écrites pendant son voyage en Russie* (1842), 1856. — V. Orsel. *Œuvres diverses*, publiées par Alph. Perrin, 1852-1877. — Gigoux. *Causeries sur les artistes de mon temps*, 1885.

Jal. *L'Artiste et le Philosophe, ou le Salon de 1824*; *Esquisses et pochades sur le Salon de 1827*; *Les causeries du Louvre. Salon de 1833*. — Laviron. *Salon de 1833*. — Thoré-Bürger. *Salons. Les Peintres du XIXe siècle*, Bruxelles, 1843. — G. Planche. *Études sur l'École française*, 1855. — Th. Gautier. *Histoire du romantisme*. — Baudelaire. *L'art romantique. Curiosités esthétiques*, 1868; *Variétés critiques* (éd. Élie Faure), 1924. — Th. Silvestre. *Histoire des artistes vivants*; *Études d'après nature*, 1857. — Charles Blanc. *Histoire des Peintres français au XIXe siècle*, 1845; *Les artistes de mon temps*, 1876. — Ph. Burty. *Maîtres et petits maîtres*, 1877. — Chesneau. *Peintres et statuaires romantiques*, 1879.

2. Études d'ensemble. — ROSENTHAL. *La Peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, 1900. — PAUL JAMOT. *La Peinture au Musée du Louvre. École française, XIXe siècle* (Deuxième partie), 1924.

3. Monographies. — ***Delacroix*** : PIRON. *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, 1865. — AD. MOREAU. *Eugène Delacroix et son œuvre*, 1873. — ROBAUT. *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix*, 1884. — TOURNEUX. *Eugène Delacroix*, 1903. — MOREAU-NÉLATON. *Delacroix raconté par lui-même*, 2 vol., 1916. — MEIER-GRÆFE. *Delacroix*, 2e éd., Munich, 1923, — CHAUMELIN. *Decamps, sa vie et son œuvre*, Marseille, 1861. — AD. MOREAU. *Decamps*, 1869. — CH. CLÉMENT. *Decamps*, 1886. — ALONE. *Eugène Devéria*, 1887. — SAUNIER. Un artiste romantique oublié : Monsieur Auguste, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1910.

Ingres et son école : VICOMTE HENRI DELABORDE. *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, 1870. — AMAURY-DUVAL *L'atelier d'Ingres. Souvenirs*, 1878. — H. LAPAUZE. *Ingres, sa vie et son œuvre, d'après des documents inédits*, 1911; *Les dessins de Ingres du Musée de Montauban*, 1901; *Portraits dessinés de Ingres*, 1903. — FRÖHLICH-BLUM. *Ingres, sein Leben und sein Stil*, Wien, 1924. — ÉTEX. *Ary Scheffer. Etude sur sa vie et ses ouvrages*, 1859. — Mrs. GROTE. *Memoirs of the life of Ary Scheffer*, London, 1860. — HOFSTEDE DE GROOT. *Ary Scheffer*, 1870. — LOUIS FLANDRIN. *Hippolyte Flandrin*, 1903. — Mlle LAMY. Mottez. *Revue de l'Art. anc. et mod.*, 1922. — VALBERT CHEVILLARD. *Un peintre romantique : Théodore Chassériau*, 1893. — H. MARCEL ET J. LARAN. *Chassériau* (L'Art de notre temps), 1911. — R. ESCHOLIER. L'orientalisme de Chassériau, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1921. — P. JAMOT. La suivante de Cléopâtre. Fragment d'un tableau perdu de Th. Chassériau, *Mélanges Bertaux*, 1924. — L. BÉNÉDITE. *Théodore Chassériau, sa vie et son œuvre*, 1925.

Petits maîtres et illustrateurs : COLONEL DE LACOMBE. *Charlet. Sa vie, ses lettres, avec une description raisonnée de son œuvre lithographique*, 1856. — LHOMME. *Charlet* (Les Artistes célèbres), 1892. — GIACOMELLI. *Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes*, 1862. — DURANDE. *Joseph, Carle et Horace Vernet*, 1863. — A. DAYOT. *Raffet*, 1892 ; *Les Vernet*, 1898. — E. ET J. DE GONCOURT. *Gavarni*, 1873. — CHAMPFLEURY. *Henry Monnier*, 1879. — BÉRALDI. *Graveurs et lithographes du XIXe siècle*, 1885. — B. PROST. Tassaert, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1886. — A. MARIE. *Un imagier romantique : Célestin Nanteuil*, 1910 ; *Les Johannot*, 1925. — P. A. LEMOISNE. *Eugène Lami*, 1912; L'œuvre d'Eugène Lami. Essai d'un catalogue raisonné (*Arch. de la soc. d'Hist. de l'Art français*), 1914; *Gavarni, peintre et lithographe*, 2 vol., 1924. — HARTLAUB. *Gustave Doré* (Meister der Graphik), Leipzig, 1924.

Paysagistes : DORBEC. *L'art du paysage en France*, 1925. — ÉMILE MICHEL. *Les maîtres du paysage*, 1906. — LANOÉ ET BRICE. *Histoire de l'école française de paysage*, 1901. — MARMOTTAN. Le paysagiste Boguet, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1925. — ROCHETTE. *Notice historique sur la vie de M. Bidault, paysagiste*. — THOMSON. *The Barbizon School of painters*, London, 1891. — SENSIER. *Étude sur Georges Michel*, 1873 ; *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, 1872 ; *Études et croquis de Théodore Rousseau*, 1876. — ROBAUT ET MOREAU-NÉLATON. *L'œuvre de Corot*. — ROGER-MILÈS. *Corot*, 1891. — M. HAMEL. *Corot et son œuvre*, 1905. — MEIER-GRÆFE. *Camille Corot*, 1913. — MOREAU-NÉLATON. *Corot raconté par lui-même*. — G. GEFFROY. *Corot*, 1924. — GENSEL. *Millet und Rousseau*, Bielefeld, 1902. — HENRIET. *Ch. Daubigny et son œuvre*, 1878. — J. LARAN. *Daubigny* (L'Art de notre temps). — MARIONNEAU. *Brascassat, sa vie et son œuvre*, 1872. — ANNA KLUMPKE. *Rosa Bonheur, peintre et sculpteur*, 1912. — LEPRIEUR. Ch. Jacque, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1894. — BONNAT. Barye, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1889. — ARSÈNE ALEXANDRE. *Barye*, 1889. — SAUNIER. *Barye*, 1924.

CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE EN ITALIE DE 1789 A 1870[1]

La fin du XVIII[e] siècle et le commencement du XIX[e] marquent pour l'Europe occidentale le triomphe du classicisme. L'Italie, où abondaient les souvenirs du paganisme, qui conservait la plupart des modèles préconisés, était particulièrement menacée.

C'est à partir de 1760 que les partisans du classicisme ont définitivement raison des derniers représentants du style baroque. Jamais on ne vit régner une doctrine plus rigoureuse. L'académisme était loin d'être aussi inflexible. Il conseillait les modèles de l'antiquité, mais seulement pour les adapter. Les classicistes exigent que l'on copie sans modifications. Des édifices reproduisant intégralement des monuments antiques ou des parties de monuments antiques tant bien que mal soudées entre elles, décorés de sculptures calquées sur des statues ou des bas-reliefs antiques, meublés à l'avenant, voilà la conception que des archéologues ou des lettrés pédants imposèrent aux artistes. L'architecture des Anciens représente pour eux le type achevé d'un art raisonné et abstrait, d'un art philosophique.

La théorie de Winckelmann : il est inutile de chercher du nouveau, les Anciens ont tout dit et bien dit, l'artiste doit se borner à les copier, — cette théorie fut corroborée, quoique atténuée, par les disciples italiens de Winckelmann, principalement Milizia et Cicognara. Car, autrefois, c'étaient des artistes, le Bernin en Italie, Le Brun en France, qui dirigeaient leurs confrères; maintenant ce rôle va être dévolu à des esthéticiens qui, pour la plupart, n'ont jamais mis la main à la pâte et que les

1. Par M. Gabriel Rouchès.

artistes écoutent, bouche bée. Ces esthéticiens règnent en maîtres dans les académies.

Un joug aussi tyrannique devait prendre fin. Au bout d'une trentaine d'années, une réaction devait se produire. Architectes et sculpteurs commencent par revenir aux modèles du xve et du xvie siècle, puis, après 1850, comprenant que le rôle de l'art n'est pas de copier le passé, mais de refléter le présent, ils s'attachent, et principalement les sculpteurs, à être modernes.

I. — ARCHITECTURE

Le classicisme, à la fin du xviiie siècle, commença par un retour aux maîtres antiquisants de la Renaissance, Vignole, Serlio et surtout Palladio dont, à partir de 1750, paraissent plusieurs éditions et que Quarenghi importe en Russie. Mais la publication de Stuart et Revett sur la Grèce, d'autres ouvrages sur les temples de Paestum et de Girgenti font évoluer le goût des architectes, puis du public, vers un art plus austère que celui de Palladio.

Les théoriciens qui rédigèrent le nouveau code architectural furent, tout d'abord, Winckelmann dans ses *Observations sur l'Architecture des Anciens* (1760; nouvelle édition augmentée, Dresde, 1762), Carlo Fea, qui traduisit l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann (Rome, 1783), enfin Milizia, qui reprit le même thème, principalement dans son *Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno* (première édition, Rome, 1792).

Leurs principes sont les suivants : les Anciens ont donné la formule du Beau, thème cher à Winckelmann, atténué chez Milizia qui est plus éclectique au point de ne pas condamner *a priori* le gothique. Le Beau consiste dans la simplicité. Les ornements n'interviennent que pour rompre la monotonie, aussi faut-il les employer avec discrétion. Plus un édifice est grand, moins il exige d'ornements. L'architecture doit avoir un caractère utilitaire et logique. Rien, dans un bâtiment, ne se trouvera qui ne puisse être justifié. En somme, conclut Milizia, il faut associer le Beau au commode et au solide.

Rome. — Rome reste la métropole artistique où les artistes accourent s'instruire, principalement à l'Académie de Saint-Luc. Rome offre les modèles inlassablement reproduits, à commencer par le Panthéon, le monument le plus copié, peut-être à cause de sa parfaite conservation. De 1790 à 1830 environ, l'architecture classique est représentée surtout par Valadier et par Stern.

Giuseppe Valadier (1762-1839) eut la carrière la plus longue et le rôle

le plus important. Sa formation fut à la fois érudite et technique. Il débuta comme archéologue en dégageant le Colisée et certains monuments du Forum. Plus tard, il restaura en partie le Colisée et l'Arc de Titus. Il conduisit les fouilles entreprises par les Français en 1810. Valadier avait aussi une compétence d'ingénieur, qui lui servit lorsque les fondations de S. Maria del Popolo durent être reprises.

Valadier fut le principal architecte des papes entre 1800 et 1830, et, à ce titre, son activité s'exerça à Rome et dans les États pontificaux. C'était un homme intelligent, clairvoyant et épris de raisonnements. Ses conceptions, exprimées surtout dans son *Architettura pratica*, en cinq



Phot. Serv. phot. aeronautique ital.

Fig. 105. — La Place du Peuple et la montée du Pincio, à Rome.

volumes avec trois cent huit planches, dénotent une louable curiosité et une indépendance relative vis-à-vis des Anciens, de Vignole et de Palladio. Il eut le désir de créer un style nouveau, convenant à son époque. Mais ses excellentes intentions ne se réalisèrent pas toujours, à en juger par ses façades d'églises : des Saints-Apôtres, monotone avec ses portiques superposés; de S. Pantaleone, plus caractéristique, composée d'une grande arcade surmontée d'un fronton avec un bandeau d'ornements antiques, renouvelés de la Colonne Trajane. Ses constructions civiles sont surtout des théâtres, la Tor di Nona et le Teatro Valle. Ces deux théâtres et celui de Torre Argentina, élevé en 1837 par Camporese, sont les premiers qui, à Rome, furent bâtis en maçonnerie.

Valadier dut surtout sa réputation à l'aménagement de la place du Peuple, puis de la promenade du Pincio. Pie VI et Pie VII désiraient

continuer les traditions de leurs prédécesseurs et embellir Rome. Dès 1800, Valadier, déjà connu par des décorations de fêtes, étudia l'arrangement de la place. De chaque côté de la porte, il construisit deux édifices carrés destinés à la douane et aux carabiniers. Des bâtiments analogues, à l'usage de particuliers, s'élevèrent aux deux autres angles de la place. Au bas de la colline du Pincio, un mur en hémicycle, avec des statues aux extrémités, enferma, en son centre, une fontaine. Valadier répéta la même disposition sur le côté de la place qui regarde le Pincio.

Si le style des édifices est médiocre, l'ensemble de la place est harmonieux et honore son créateur, tout autant que la disposition du Pincio en parc, transformation dont l'initiative revient aux Français. Après 1814, le gouvernement pontifical poursuivit l'exécution de ce projet, réalisé seulement en 1831. Valadier plaça les entrées, de chaque côté de l'hémicycle, sur la place du Peuple. Derrière cet hémicycle, il disposa des rampes d'accès pour les voitures. Au premier palier, trois niches supportent une loggia. Une autre loggia, dont le toit forme balcon, se trouve au bord du plateau qu'occupe le jardin planté à l'anglaise.

Le rôle de Raffaele Stern (1771-1820) fut plus réduit et s'exerça au Vatican. Le musée Pio Clementino devenait insuffisant. Pie VII chargea Stern d'édifier une longue galerie à voûte circulaire, le Braccio Nuovo (terminé en 1821); éclairé par le haut et partagé en travées par des groupes de colonnes, c'est le type de la galerie de musée, type qui, depuis, a été répété à satiété.

Le Saint-Siège eut d'autres architectes à son service, les camporese et Pasquale Belli (1752-1833). Belli avait été l'élève de Pietro Camporese, mort en 1781, célèbre par sa construction de l'église de Subiaco. Belli, à son tour, instruisit les fils de son maître : Giulio (1754-1840) et Giuseppe (1763-1822); Giulio. l'aîné, eut un fils, Pietro (1792-1873), qui, tardivement, à partir de 1837, entreprit de grandes constructions, principalement le théâtre de Torre Argentina, dont la façade se compose au rez-de-chaussée d'un portique, au premier étage d'une loggia fermée, enfin d'un attique. La décoration en était riche et gaie. Un autre architecte de théâtres fut Nicola Carnevali, auteur du Teatro Metastasio (1849), qui remit à neuf plusieurs salles de spectacle. En se servant de colonnes retrouvées à Veies, Camporese disposa le portique de la place Colonna. A sa mort, il laissait inachevée l'église S. Tomaso di Canterbury, via Monserrato, que Poletti et Vespignani achevèrent.

A la génération de Valadier et de Stern, succéda une autre aussi férue de classicisme, et dont le représentant le plus remarquable fut Luigi Canina (1795-1856), étranger, par sa naissance et par sa formation, à Rome où il se fixa en 1818. C'est avant tout un archéologue remarquable pour son époque. Ses nombreux ouvrages consacrés à Rome :

L'Architettura antica, Gli edifizi di Roma antica, Storia e topografia di Roma antica, le firent connaître dans toute l'Europe.

Il bâtit moins qu'il n'écrivit. Il créa une nouvelle entrée pour la villa Borghèse au delà de la porte du Peuple : il construisit deux pavillons ouverts, de style ionique, auxquels se rattachent, sur les côtés, deux autres pavillons fermés. A l'intérieur du parc, il relia les nouveaux jardins aux anciens par deux ponts, dont l'un en style égyptien avec de petits portiques latéraux. Canina forma un élève, Giovanni



Phot. Alinari.

Fig. 106. — Le Braccio Nuovo au Musée du Vatican, à Rome.

Monteroli (né en 1837), qui l'accompagna en Angleterre pour construire le château d'Alnwick, au duc de Northumberland.

Giovanni Azzurri (1792-1855), élève de Stern, adopta d'abord un style grécisant dans son *Bosco Parasio*, amphithéâtre de la villa Corsini, puis se tourna vers une architecture plus moderne. Dans ses cours à l'Académie de Saint-Luc, il fut, avec son collègue Raimondi, un des initiateurs du mouvement qui fit abandonner la formule antique pour celle de la Renaissance.

Après 1825, la grande œuvre romaine fut la reconstruction de Saint-Paul-hors-les-murs, détruit en 1823 par un incendie. Cette entreprise se poursuivit pendant trente et un ans. Léon XII en confia la direction à Pasquale Belli. Comme la tâche était considérable, on adjoignit à Belli

son élève Pietro Camporese et Pietro Bosio. A la mort de Belli, en 1833, ni l'un ni l'autre ne lui succéda comme chef. Ce rôle fut dévolu à Luigi Poletti (1792-1869). Il a la responsabilité de cette reconstruction pas toujours heureuse. Le Saint-Paul primitif était une basilique chrétienne aux grandes lignes sobres. Belli, puis Poletti conservèrent le plan ancien, mais ils visèrent à une magnificence excessive. Un plafond à caissons dorés remplaça la toiture antérieure à charpente apparente. Des colonnes monolithes en marbre du Simplon supportèrent les cinq nefs. On ne vit que matériaux précieux. Mais le plus critiquable est le campanile vaguement florentin, sans aucun rapport avec l'église ; il nous fournit la preuve que, dès 1830, les architectes abandonnent peu à peu l'antique. Nous constatons cette évolution à la villa Torlonia aménagée vers 1840 : l'antiquité y est représentée par un temple, un amphithéâtre et un théâtre à l'antique dû à Raimondi ; elle se retrouve dans le palais avec ses deux ordres et un avant-corps à fronton : mais le Casino est conçu dans le style du XVe siècle. Le Vénitien Giuseppe Japelli (1783-1852) organisa les jardins : il montra sa fantaisie dans des ruines et dans une arène pour tournois évoquant le moyen âge.

Le retour à une architecture plus moderne est dû principalement aux architectes nés entre 1815 et 1825. Les principaux de ces réformateurs sont : Domenico Janetti (1815-1889), dont un immeuble, piazza Portese, dans le style du XVe siècle, suscita des polémiques et fut ensuite imité ; Andrea Busiri Vici (1817-1911), architecte officiel, connu par des projets quelque peu chimériques ; le comte Virginio Vespignani (1818-1899), spécialiste des XVe et XVIe siècles et restaurateur de plusieurs monuments de ces époques, — il succéda à Poletti comme architecte en chef à Saint-Paul, dont il bâtit le portique face au Tibre, et créa aussi le péristyle du cimetière de Rome, lourd, mais imposant ; — Enrico Gui († 1906), qui revint au style baroque ; enfin, plus jeune, Luca Carimini (1830-1890), qui pasticha les maîtres des XVe et XVIe siècles et, dans son palais de l'Académie ecclésiastique, auquel collabora Gaetano Morichini, imita Bramante et les San Gallo.

Ces tendances nouvelles trouvèrent leur représentant le plus significatif dans Antonio Cipolla (1822-1874), napolitain : à partir de 1860, il conquiert une situation de premier plan, en construisant surtout des édifices publics (la Caisse d'Épargne de Rome, l'Hospice des fous à Imola, la façade de S. Spirito dei Napoletani à Rome).

La coûteuse reconstruction de Saint-Paul ne permit pas au gouvernement d'entreprendre d'autres grands travaux. Pie IX, avant 1870, sauf quelques aménagements au Vatican et la colonne de l'Immaculée-Conception, place d'Espagne, ne fit élever que des bâtiments administratifs ou hospitaliers. Busiri Vici construisit, aux environs du Vatican, le

quartier Mastai, groupe de logements à bon marché. Francesco Azzurri (1831-1901) bâtit de grands hôpitaux, S. Spirito in Sassia, les Fate bene Fratelli et surtout, au Janicule, un hospice de fous d'une conception nouvelle, avec des pavillons séparés.

Le royaume des Deux-Siciles. — Naples, au début du XIXe siècle, voit s'élever des constructions sans intérêt. Les architectes sont peu nombreux. Les représentants du classicisme sont : B. Santacroce, dont l'élève Gaetano Genovese (1795-1869) acheva sa formation à Rome et, revenu à Naples, s'occupa de restaurations; deux jumeaux d'origine



Phot. Brogi.

Fig. 107. — Église Saint-François-de-Paule, à Naples.

française, les frères Gasse (1778-1833 et 1778-1848), élèves de Chalgrin à Paris, qui copient l'antique à l'Observatoire de Capodimonte et au Palais des Ministères (aujourd'hui l'Hôtel de Ville); Enrico Alvino (✝ 1876), à qui on doit le quartier de la Vittoria à l'extrémité de la villa Nazionale; Ciro Cucinello, qui aménagea en partie le nouveau cimetière.

Lorsque Ferdinand Ier, pour commémorer son retour, voulut faire élever Saint-François-de-Paule en face du Palais Royal, il dut s'adresser à un Tessinois de formation milanaise, puis romaine, Pietro Bianchi (1787-1849), dont cette église est la seule œuvre importante, d'ailleurs sans originalité. C'est une des innombrables copies du Panthéon. Bianchi a alourdi sa rotonde centrale en lui accolant deux autres petites constructions à coupoles; pour masquer les maisons voisines, il a ajouté deux longues ailes formant un portique renouvelé de la colonnade du Bernin. L'intérieur oppose à la nudité de l'extérieur sa riche décoration avec de belles colonnes corinthiennes et un dais supporté par des anges

colossaux. Un autre architecte, Nicolini, reconstruisit le théâtre de San Carlo, incendié en 1815.

Parmi les architectes du Sud, nous trouvons de loin en loin un nom à citer, comme celui de Carlo Gatteschi, auteur du théâtre de Cortone, et de Luigi Castellucci qui couvrit la région de Bari de nombreuses constructions classiques.

En Sicile, l'architecture eut pour principaux représentants Carlo Falconieri et Filippo Basile (1825-1896). Falconieri de Messine devint, en 1860, un architecte officiel. Les palais et le théâtre Victor-Emmanuel, qu'il construisit à Messine, ont disparu dans la catastrophe de 1908; mais on peut le juger favorablement sur le théâtre Chiabrera, qu'il éleva à Savone. Comme Falconieri, Basile se forma à Rome, notamment sous Canina qui lui donna son goût pour les monuments historiques. Directeur de l'École d'architecture de Palerme après 1860, il a exercé une grande influence en Sicile par son enseignement et par ses écrits. Il a construit plusieurs théâtres à Girgenti, à Militello et à Marsala, enfin le Grand-Théâtre de Palerme, le plus monumental des théâtres italiens contemporains, projeté en 1864 et achevé seulement en 1895; son portique à colonnes montre encore l'influence du classicisme. Basile a joué aussi un grand rôle dans les travaux de régularisation de Palerme. De 1865 à 1867, Giuseppe Damiani Almeyda (né en 1834) éleva le théâtre Garibaldi, avec un portique à arcades et à sveltes colonnes.

Toscane. — A Florence, le classicisme rencontre un terrain moins favorable qu'à Rome. Une tout autre époque que l'antiquité y parlait aux yeux. Paoletti (1727-1813) avait donné à de nombreux élèves les principes d'une architecture mitigée où l'imitation des Anciens se tempérait de souvenirs du XVI[e] siècle. Parmi les plus anciens de ces élèves, figuraient Valentini, de Prato, auteur de la maison canonicale à colonnes doriques qui est attenante à S. Maria delle Carceri à Prato, et Cosimo Rossi Melocchi, de Pistoia (1758-1820), surtout théoricien. La génération postérieure comprend Giovanni Salucci (1769-1845), qui fit sa carrière au Wurtemberg. A Florence, Pasquale Poccianti (1774-1858) augmenta le palais Pitti de deux ailes, y aménagea le Quartiere Napoleone et le Grand Escalier; il restaura aussi la Loggia dei Lanzi. A Livourne, il éleva l'élégante façade du réservoir, le *Cisternone*, ornée d'un péristyle derrière lequel se trouve une grande nymphée. Le comte de Cambrai-Digny (1779-1845), dans des édifices peu importants tels que l'église des Bains de Montecatini et Saint-Pierre et Saint-Paul à Livourne, fit preuve d'un goût sobre et austère. Mais le plus réputé des élèves de Paoletti et son héritier spirituel fut Giuseppe Cacialli (1770-1828). Architecte en chef du grand-duc de Toscane, il donna les projets de décoration pour le Quar-

tiere Napoleone, notamment les salles de l'Iliade et d'Hercule et la salle de bains, qui est d'un goût Empire très délicat.

Cacialli eut pour élève Gaetano Baccani (1792-1867), auteur de l'édifice le plus significatif qu'ait laissé cette époque à Florence, le palais Borghèse, où le style florentin, — notamment l'appareil rustique du rez-de-chaussée, — s'associe au style néo-classique du premier étage et



Phot. Brogi

Fig. 108. — Rampes d'accès au Piazzale Michelangelo à Florence.

du fronton. Les salles de réception, qui virent de brillantes fêtes, sont d'un style Empire très pur.

Emilio de Fabris (1808-1883), élève de Baccani, reçut à son tour la tradition de l'atelier Paoletti. Avant tout théoricien et érudit, il enseigna avec succès l'architecture et la perspective à l'Académie de Florence, dont il fut président. Excellent dessinateur et aquarelliste, il n'avait construit que la salle à coupole, médiocre, où le *David* de Michel-Ange est exposé à l'Académie, lorsqu'en 1867 s'ouvrit un concours pour la façade de la cathédrale de Florence. Un jury international examina les

projets. La lutte s'engagea entre les partisans d'une façade à ligne horizontale et les partisans d'une façade à trois pignons, comme à Orvieto et à Sienne. De Fabris avait d'abord adopté ce type; il le modifia dans un second projet de 1870, qui ne présente plus qu'un tympan au-dessus de la grande nef et une ligne horizontale au-dessus des nefs latérales. Après bien des luttes, la réalisation de ce second projet fut décidée en 1875, et ne s'effectua qu'après la mort de son auteur.



Phot. Alinari.

Fig. 109. — Dôme de San Gaudenzio, à Novare.

Les événements de 1859, puis, en 1865, l'installation du gouvernement à Florence, devenue, pour six ans, la capitale du royaume d'Italie, amenèrent des transformations. L'élargissement de la via Calzaioli, le prolongement du Lungarno jusqu'aux Cascine offraient aux architectes l'occasion de montrer du goût et de l'originalité, occasion dont ils ne profitèrent pas. La seule œuvre d'urbanisme remarquable fut l'aménagement du Viale dei Colli commencé sous la direction de Giuseppe Poggi (1811-1901). Les rampes d'accès, couronnées par la grande terrasse du Piazzale Michelangelo, forment un ensemble logique et puissant.

Le rôle d'architecte officiel est tenu de 1835 à 1869 par Mariano Falcini (1804-1885). Sa réputation lui valut d'être appelé à Londres pour le monument Wellington et à Alexandrie d'Égypte pour le théâtre. En Toscane, il construisit les théâtres de Cortone et de Carpi et l'hôpital de Pietrasanta. Il restaura le Bigallo à Florence et construisit la Synagogue, un des meilleurs édifices modernes de cette ville.

En dehors de Florence, on ne constate d'activité qu'à Livourne: Gaetano Gherardi bâtit, en 1837-1838, S. Maria del Soccorso, avec une coupole à trois nefs et une façade à pilastres doriques, et, de 1847 à



Phot. Alinari

Fig. 110. — Cimetière du Staglieno, à Gênes.

1851, le séminaire Gavi ; les frères Innocenzo et Gian Battista Gragnani construisent le théâtre Rossini (1839-1842) et le palais Rosso.

Piémont. — Le néo-classicisme est surtout représenté par Ferdinando Bonsignore (1767-1843). Lui aussi copie le Panthéon dans sa grande église de la Gran Madre di Dio, érigée de 1818 à 1831 sur la rive droite du Pô, pour commémorer le retour de Victor-Emmanuel I[er], en 1814. Malgré la banalité de son œuvre, Bonsignore est le seul architecte dont le nom émerge pendant la première moitié du xix[e] siècle, dominant ceux de Pozzati, Bossi, Rolando, Porporati, Turlucchi, Piacenza, Mosca, Grazia, ses contemporains. Quelques années plus tard, un retour vers l'architecture gothique se dessine, retour dont le temple vaudois, construit par Formento, nous offre la preuve.

Une figure plus originale que celle de Bonsignore est celle d'Alessandro Antonelli (1798-1888), qui débuta comme ingénieur. Il ne montra d'activité que dans sa vieillesse, à partir de 1860. Novare lui doit deux œuvres importantes : le revêtement et la façade de la cathédrale, avec un système de portiques qui longent l'église et encadrent une cour intérieure, ensemble réalisé avec des maladresses (la cour est trop petite) ; le dôme de S. Gaudenzio, peut-être la meilleure œuvre d'Antonelli : une tour ronde à deux étages de galeries, coiffée d'une coupole que surmonte une longue flèche.

Antonelli attacha son nom à la Mole Antonelliana de Turin, hardie et singulière : une sorte de gigantesque dé supporte un dernier étage en retrait, entouré d'un portique aux innombrables colonnes, socle d'un dôme colossal à quatre faces. Là s'arrêtait la construction primitive, entreprise en 1863 pour une synagogue, et interrompue en 1869. En 1877, les travaux furent repris en vue d'un musée du Risorgimento. Alors, Antonelli couronna sa coupole par deux étages de galeries dans le goût classique. Une longue flèche, semblable à celle de Novare, terminée par une statue dorée, domine l'édifice. L'ensemble ne fut achevé qu'après la mort d'Antonelli, en 1895, par son fils Costanzo.

L'Accademia ligustica joua son rôle dans la renaissance du goût antique à Gênes. Giacomo Maria Gaggini (1752-1812), directeur de cette Académie, fut le maître de Gian Battista Cervetto (1762-1822), à qui le gouvernement français confia des décorations de fêtes et des constructions sur le port et à la douane. Mais l'artiste qui, pendant le premier tiers du siècle, représente le mieux à Gênes le goût néo-classique est Carlo Barabino (1768-1835). Comme Cervetto, il se perfectionna à Rome. Sa période d'activité, tardive et courte, commence en 1818, année où il fut nommé architecte en chef de la ville. Il donne successivement la façade de S. Siro, qui rappelle le xvi[e] siècle, et le portique de l'Annunziata,

froide copie de l'antique, sans aucun lien avec l'église. A son tour, Barabino copia le Panthéon dans sa petite rotonde de la Madonna del Rosario. Mais sa réputation méritée, il la dut à ses grands travaux d'urbanisme. A côté d'architectes sur le papier, tels que Bruseo, Roussigné et Tagliafichi, Barabino fut un réalisateur. La démolition de l'église S. Domenico permit l'aménagement d'une place (aujourd'hui Deferrari). Il perça la via Carlo Felice, il élargit et continua la via Giulia (aujourd'hui via XX Settembre); enfin, il disposa la promenade Acquasola qui, primitivement, devait être décorée d'édifices dans le goût antique. En bordure de la place S. Domenico, Barabino éleva un palais, avec un portique au rez-de-chaussée, pour l'Académie et la Bibliothèque; mais c'est le théâtre Carlo Felice qui est son chef-d'œuvre. Il montre un péristyle sévère à colonnes doriques, plaqué sur la partie centrale d'une façade assez nue; mais l'intérieur accuse de réelles qualités d'élégance dans ses diverses parties : un beau vestibule ionique, un foyer corinthien avec une frise supérieure à grands personnages, enfin une immense salle à six étages de loges. A Barabino enfin revient aussi le plan primitif du cimetière de Gênes, le Staglieno, plan qui fut développé, puis exécuté après sa mort par Resasco († 1872). En Italie, comme ailleurs, on constituait de vastes nécropoles en dehors des villes. Le sens architectural des Italiens se révéla dans la création de grands portiques encadrant le champ des morts. Au Staglieno, le motif principal, à mi-colline, est une rotonde, précédée d'un péristyle d'où se détachent deux longues galeries.



Phot. Brogi

FIG. 111. — L'Arc de la Paix, ou du Simplon, à Milan.

LOMBARDIE. — A Milan, le style néo-classique s'était déjà implanté, dès 1775, grâce à d'excellents architectes tels que Giuseppe Piermarini (1734-1808) et son collaborateur pour la décoration, Giocondo Albertolli (1742-1839), ou encore l'Allemand Pollak (1752-1806).

Les œuvres les plus caractéristiques de Piermarini sont la façade du palais Brera, le grand théâtre de la Scala, la villa de Monza et le palais Belgiojoso. Albertolli exécuta des décorations intérieures au Palais Royal de Milan et à la villa de Monza, décorations antiquisantes avec des figures en stuc. Il joua un rôle essentiel en enseignant l'ornementation à l'Académie. Pollak a laissé la belle Villa Royale de Milan.

De 1796 à 1814, de nombreuses constructions, officielles ou privées, grandioses ou simples, s'élevèrent à Milan et à Monza, attestant une remarquable unité de vues.

De grands travaux furent envisagés dès l'arrivée des Français, notamment l'aménagement d'une place Bonaparte, encadrant de monuments officiels le château des Sforza. Ce projet trop vaste ne put être exécuté, sauf l'arène et l'arc de triomphe. L'auteur de l'immense arène était le Tessinois Canonica (1762-1844), qui édifia plusieurs théâtres en Italie. Luigi Cagnola (1762-1852) éleva l'arc de la Paix ou du Simplon, dont la grande masse offre un caractère en même temps vigoureux et délicat, qu'on retrouve dans la réduction en bronze doré d'un monument projeté pour l'entrée de François I[er], empereur d'Autriche (Bibliothèque ambrosienne). Bien plus antiquisante et froide est la villa que Cagnola construisit pour lui-même à Inverigo, alignée de grands bâtiments classiques sur un énorme socle auquel on accède par de larges propylées.

L'ensemble de style Empire se complète à Milan par des portes de ville (portes Neuve, du Tessin, de Verceil, Marengo), par des palais, comme le palais Rocca Saporiti (Giuseppe Perego, 1776-1817) et le palais Diotti (aujourd'hui Préfecture), par G.-B. Diotti.

L'architecture de villas, principalement aux bords des lacs, offre quelques exemples, sinon très caractéristiques, du moins élégants et harmonieux par la simplicité de leurs lignes, notamment la villa Melzi à Bellaggio. Les environs immédiats de Milan présentent des maisons de plaisance d'un aspect moins seigneurial, plus petites et plus simples.

Le néo-classicisme maintint assez longtemps ses positions à Milan, grâce à Carlo Amati (1776-1852); dans son enseignement, il fit opposition aux nouvelles conceptions qui gagnaient peu à peu du terrain. Amati était un élève de Pollak et de Zanoja avec qui il acheva la façade de la cathédrale de Milan. Mais sa grande œuvre est l'église S. Carlo, consacrée en 1847, lourde imitation du Panthéon. Comme Bianchi à Saint-François-de-Paule à Naples, il a voulu souder sa rotonde à deux portiques qui se coupent ici à angle droit et forment galeries sous des immeubles privés.

Cependant, le retour à une architecture purement italienne se dessinait. Un collègue d'Amati à l'Académie, Besia (1791-1871), préconisait déjà l'étude non des Anciens, mais de Serlio et de Vignole. Giuseppe

Balzaretti (1801-1874) retournait à l'art romain dans son tombeau du dernier des Gonzague, à la villa Trivulzio près de Bellaggio.

A la veille de la guerre de 1859, le même Balzaretti aménagea les Jardins Publics. Milan délivré, de grands travaux furent entrepris pour agrandir la place du Dôme. Le plan primitif, qui comportait, en plus des constructions actuelles, un palais de l'Indépendance et une transformation du Palais Royal, ne fut pas exécuté intégralement; Giuseppe Mengoni (1827-1877), venu de Bologne, en était l'auteur. Parmi les édifices qu'il construisit, la Galerie Victor-Emmanuel est une œuvre d'ingénieur autant que d'architecte. Tout n'y est pas beau ni d'un goût délicat, surtout les ornements, mais l'ensemble donne une réelle impression de puissance. Après une première inauguration en 1867, Mengoni construisit la façade sur la place, avec une entrée monumentale. Il donna au motif de l'arc de triomphe antique des dimensions inaccoutumées : thème qui obséda les architectes italiens par la suite.



Phot. Brogi.

Fig. 112. — La Galerie Victor-Emmanuel, à Milan.

A la même époque Macciachini († 1899) aménagea en 1865 le cimetière monumental précédé de constructions de style lombard avec éléments byzantins.

Des autres villes de Lombardie, Brescia, seule, possède un architecte de valeur : Rodolfo Vantini (1791-1856). Il acheva la coupole élégante et harmonieuse de la cathédrale. Surtout son plan du cimetière de Brescia dénote un sentiment du grandiose et un goût classique très pur. Une grande place semi-circulaire précède une longue galerie en façade, qui offre, au centre, une répétition du Panthéon, bien associée à l'ensemble. Des édifices carrés alternant avec des rotondes coupent ces longs portiques. Deux autres galeries, perpendiculaires à la première, entourent le champ des morts; une quatrième, parallèle à la façade, s'incurve en hémicycle. Au milieu du grand espace, une immense colonne, phare des Morts, domine la ville funèbre.

Émilie. — Le goût des Bolonais pour l'architecture s'apaise au début du xixe siècle. A côté de Venturoli (1749-1820), qui incarne la tradition

de Palladio, de Sansovino et de Serlio, les représentants du néo-classicisme sont Ercole Gasperini (1771-1829), auteur du Portique qui conduit de Meloncello au cimetière, et Giuseppe Nadi (1780-1814). Luigi Marchesini et Antonio Zannoni aménagent le cimetière de la Chartreuse. A l'Académie, professent Francesco Santini, Mauro Berti et surtout Francesco Cocchi (1788-1865), le maître de Mengoni qui construisit, à Bologne, la porte de Saragosse, le palais Gattoni et la Caisse d'Épargne (1868 à 1876) dans le style du XVe siècle. Cocchi représente l'art de la décoration théâtrale, avec Valenti Solmi et Domenico Ferri qui vint en France en 1850.

D'innombrables théâtres, construits alors en Émilie et dans les Marches, forment les principales œuvres d'Antonio Foschini (théâtres de Ferrare, d'Imola, de Lendinara), d'Ireneo Aleandri, élève à Rome de Stern et de G. Camporese (théâtres d'Ascoli Piceno, de Spolète, de S. Severino, de S. Egidio a mare). Poletti bâtit le théâtre de Rimini, et Nicola Bettoli le lourd Théâtre Royal de Parme.

Vénétie. — A Venise, le protagoniste du classicisme, dès le milieu du XVIIIe siècle, avait été Tomaso Temanza (1705-1789), dont l'œuvre essentielle est la petite rotonde de la Madeleine. Son principal élève, Antonio Selva (1753-1819), édifia le théâtre de la Fenice, consumé plus tard par un incendie, en 1837. Au témoignage des contemporains, il montra autant de maladresse dans son style (sa façade était lourde et morne) que d'ingéniosité dans la distribution intérieure. Son aménagement des Jardins Publics lui valut aussi des critiques. L'église de Santa Maria à Cologna Veneta, qu'il construisit avec Diedo, est purement classique.

Au début du XIXe siècle, on modifia la place Saint-Marc. L'église S. Gimignano, qui en formait le fond, fut démolie. Sur son emplacement, Giuseppe Soli construisit la Nuova fabbrica, pastiche des nouvelles Procuraties de Scamozzi. Il fut aidé par Lorenzo Santi (1783-1839), qui refit l'intérieur du Palais Royal.

Antonio Diedo (1772-1847), secrétaire de l'Académie durant de longues années, théoricien disert, classiciste et palladien, bâtit de nombreuses églises et bâtiments à Venise et en Terre ferme.

La période suivante, après 1830, offre surtout de nombreuses restaurations, tout d'abord à Saint-Marc. Tomaso Meduna, aidé de son frère Giovanni Battista, montra son activité dans toute la Vénétie. Il reconstruisit la Fenice après l'incendie de 1837. Avec Luigi Duodo, il donna le projet du pont de chemin de fer sur la lagune.

Vicence, patrie de Palladio, est une pépinière de théoriciens. En 1803 meurt le principal représentant du Palladianisme, le comte Ottone

Calderari (1750-1803). Giovanni Battista Berti (1787-1857), Tomaso Beccuga († 1852), Antonio Negrin Caregaro (né en 1821), Giovanni Miglioranza (1798-1861), ces deux derniers surtout dans le domaine pratique, continuent ses traditions.

Vérone subit aussi le joug du classicisme. Le comte Giuliari († 1842) donne un aspect classique au lycée, à l'église S. Severo à Bardolino. Giuseppe Barbieri (1777-1838) montre un goût non moins rigoureux; ses constructions du cimetière de Vérone : propylées, colonnade dorique et église à coupole, produisent un effet imposant. Avec Giacomo Franco (1818-1895) on revient à la Renaissance.

Trévise offre pour cette époque les œuvres de Danieletti (1756-1822), l'auteur de l'Hôpital de style classique avec un rez-de-chaussée à arcades. A Possagno, Canova élève son église du Saint-Esprit, encore copiée sur le Panthéon, mais avec un pronaos dérivant du Parthénon.

A Padoue, on trouve surtout des décorateurs : Giuseppe Jappelli (1783-1852), que nous avons déjà rencontré à Rome, et Antonio Gradenigo (1806-1884) construisent et décorent dans le goût classique le célèbre café Pedrocchi. Giuseppe Segusini (1801-1876) au Palais municipal de Bellune et Pietro Selvatico (1803-1880) à S. Pietro de Trente reviennent à l'architecture gothique.

Les provinces de Trente et de Trieste, bien que sous le joug étranger, ne cessent d'avoir contact avec l'art de leur véritable patrie, et nous constatons la même évolution du néo-classicisme vers un style plus moderne.

II. — SCULPTURE

Une évolution parallèle à celle de l'architecture se dessine pour la sculpture. A un classicisme rigoureux succède le goût pour l'art du xv[e] siècle et de la Renaissance, avant d'aboutir à une formule moderne, naturaliste en ce qui concerne la statuaire.

Les préceptes du classicisme sont donnés par Winckelmann, que suit Milizia, et, avec des réticences et des atténuations, par Cicognara (voir la Bibliographie).

Winckelmann envisage, avant tout, la représentation humaine. Il ne conçoit qu'un art idéal, en dehors du temps présent. La nature a besoin d'être corrigée, parce qu'elle a des défauts. Un corps parfait est composé de formes empruntées à plusieurs corps. L'artiste procède comme un jardinier habile pour ses greffes. Ce choix judicieux a fait la supériorité de l'art grec qui, suivant Winckelmann, eut son apogée sous Alexandre. Les Grecs avaient aussi le sentiment des proportions basées sur le

chiffre trois. Le corps parfait que l'artiste crée suivant les principes de l'art grec, et de préférence nu ou en costume antique, doit être représenté dans une attitude tranquille.

Milizia reprend, en les banalisant, les opinions du savant allemand, intéressantes pour le jeu des idées, sinon toujours pour la rectitude du jugement. Il préconise le beau idéal. La Nature est un magasin inépuisable et toujours ouvert, où l'artiste n'a qu'à puiser.

D'un tout autre mérite nous apparaît le comte Ciçognara. Il sut rester, en art, un dilettante et un patriote. Il n'échappa point à la contagion antiquisante; pourtant le culte des Anciens ne l'empêcha pas d'aimer non seulement la Renaissance, mais le xve siècle florentin, « âge d'or de l'art », de parler avec ferveur de Donatello dont il met le *Saint Marc* et le *Saint Paul* sur le même rang que les antiques. Il apprécie même le Bernin, honni par Winckelmann. Enfin Cicognara essaie de comprendre l'art étranger. Il goûte les statues de la cathédrale de Strasbourg et celles de la Renaissance française. Le mouvement qui ramena les Italiens à l'amour de leur art national prend son point de départ chez lui.

Rome. — Lorsque Canova fit ses débuts à Rome, les représentants du classicisme étaient, avant tout, des restaurateurs d'antiques, tels que Cavaceppi, ou Giuseppe Angelini (1735-1811), l'auteur de la statue de *Piranèse* au Prieuré de Malte. Mieux doué fut le Corse Giuseppe Cerrachi (1751-1802), qui mourut à Paris, condamné pour conspiration contre Bonaparte.

On peut dire qu'Antonio Canova (né à Possagno près de Bassano en 1757; mort à Venise en 1822) fut la victime du classicisme, de son époque et de son entourage. Sa vie et ses œuvres nous offrent le spectacle d'une lutte continuelle, chez un artiste merveilleusement doué, entre des tendances vers la nature et la vie et, d'autre part, sa foi dans l'art antiquisant, que lui communiquèrent de redoutables amis. Quand il arriva à Rome, en 1779, il avait exécuté des œuvres d'une inspiration libre, tels le *Dédale* et *Icare*. A Rome, le milieu ambiant, puis les conseils du peintre écossais Gavin Hamilton, enfin, toute sa vie, la funeste prédication de Quatremère de Quincy le mirent sur ce qu'il croyait être la bonne voie.

Heureusement il s'en écarta assez souvent. L'instinct naturaliste possédait trop ce Vénète, admirateur des peintres de son pays, qui, pour ses figures de femmes, travaillait et préparait le marbre de façon à donner l'impression de la chair.

Les monuments funéraires tiennent une place importante dans l'œuvre de Canova. Le sentiment chrétien leur fait défaut : autour de sarcophages



Phot. Girandon

CANOVA.__L'AMOUR ET PSYCHÉ REGARDANT UN PAPILLON

(Musée du Louvre, Paris)

Librairie Armand Colin, Paris

antiques, Canova rassemble des allégories (la Religion, la Foi, la Mansuétude), des génies. Son catholicisme sincère apparaît davantage dans ses statues de papes qu'il n'a pu travestir à l'antique et qui prient dans une attitude exacte.

Canova a créé principalement les monuments de Clément XIV aux Saints-Apôtres, avec une statue de la Foi d'une grande pureté de lignes, de Clément XIII à Saint-Pierre, où, à côté de deux lions célèbres par le souci de l'exécution, un Génie de la Mort, délicat et un peu fade, résume le charme et les défauts de cet art; suivent le tombeau d'Alfieri à Santa Croce de Florence, encore très XVIII[e] siècle, qui semble l'agrandissement d'une œuvre plus menue, et surtout le monument de l'archiduchesse Marie-Christine (église des Augustins, Vienne), composé d'après une maquette pour un monument à Titien, qui fut d'ailleurs reprise pour le tombeau de Canova aux Frari de Venise : dans le groupe des femmes qui, portant des guirlandes et suivies d'un mendiant, se dirigent vers la porte du sépulcre, l'artiste a réalisé son inspiration la plus haute, d'un sentiment déjà presque romantique.



Phot. Hoepli.

FIG. 115. — Canova : Buste de facchino (d'après Malamani, *Canova*).
(Musée Canova, Possagno.)

A côté de ces grands monuments, Canova a laissé des tombeaux plus petits, inspirés des stèles antiques; généralement, il traite, avec des variantes, le même thème : une femme, assise ou debout, pleure devant le buste du défunt (tombeaux de Volpato aux Saints-Apôtres, Rome; du comte de Souza-Holstein, S. Antonio dei Portoghesi, Rome).

Le tempérament voluptueux de Canova apparaît dans ses œuvres mythologiques, les deux groupes de l'*Amour et Psyché* (Louvre), ses *Danseuses* dont les répliques sont dispersées dans divers musées d'Europe, son *Hébé* à l'élan joyeux.

A cette série mythologique se rattache sa célèbre *Pauline Borghèse en Vénus victorieuse* (Galerie Borghèse, Rome), dont l'académisme est réchauffé par le souvenir des peintres vénitiens. Dans ses portraits, sauf ceux des papes, Canova applique rigoureusement la doctrine classiciste, surtout s'il s'agit de hauts personnages. Il les habille, ou même les

déshabille à l'antique, tel son *Napoléon* nu. Une seule fois, le costume romain eut de l'à-propos, pour parer la mère de l'empereur.

Les modèles antiques de Canova étaient des œuvres gréco-romaines ou hellénistiques. Il ne soupçonna qu'en 1815 le grand art du v[e] siècle, lorsqu'il vit à Londres les frises de Phidias. Ce fut pour lui une révélation, suivie d'une abjuration, mais il était trop tard.

Canova a connu, de son temps, une gloire comparable à celle des plus grands artistes dans le passé; il a exercé une influence très grande; cependant il n'eut pas d'élèves au sens propre du mot, sauf des praticiens ou des collaborateurs, tel Antonio d'Este (1754-1837).



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 114. — Canova :
Tombeau de l'archiduchesse Marie-Christine.
Église des Augustins, à Vienne.

Parmi les satellites de Canova, qui affadirent et vulgarisèrent sa manière, on peut citer : Adamo Tadolini (1788-1868), le praticien du maître, auteur du tombeau du cardinal Lante à Bologne; Giovanni Ceccarini, qui fit une statue colossale de *Canova*, mi-nu, embrassant le buste de Jupiter attribué à Phidias; Rinaldo Rinaldi (1793-1873), qui s'occupa de l'atelier de Canova après la mort du maître; Carlo Finelli (1785-1853), auteur d'une frise, le *Triomphe de Trajan*, pour le Quirinal; Giuseppe de Fabris (1790-1860), dont le tombeau de Léon XII à Saint-Pierre montre de la virtuosité sans expression. Le plus original de ces disciples est Carlo Albacini (1777-1858), qui, dans son académie, montre le goût d'un réalisme même violent (*Achille mourant*, Collection du duc de Devonshire à Chatsworth).

La tradition de Canova se conserva chez des artistes formés longtemps après sa mort, principalement Luigi Amici (1813-1897), auteur du tombeau de Grégoire XVI à Saint-Pierre, et F. Gnaccarini, qui évolua

vers un style renouvelé du xve siècle, notamment dans ses monuments délicats de la famille Meniacci à S. Carlo al Corso.

Au nombre des classicistes qui se rattachent moins étroitement à Canova, François-Maximilien Laboureur (1767-1831) joua un rôle prépondérant à l'Académie de Saint-Luc. Il exécuta pour l'État français un *Napoléon* en toge et une lourde *Conception* pour la cathédrale de Lyon. Luigi Bienaimé fut très prisé à l'étranger pour ses œuvres délicates et fignolées où perce parfois un accent naturaliste. Enfin, Domenico Cardelli (1767-début du xixe siècle), un compatriote de Canova, fut converti, lui aussi, à l'antique, dès son arrivée à Rome, par l'archéologue Visconti. Il eut le sentiment d'un art grécisant. Son tombeau de la comtesse de Lusazia à la cathédrale de Fermo, qu'accompagne un Génie de la Mort gracieux et souple, est digne de Canova, dont leurs contemporains le considéraient comme le rival le plus redoutable.



Phot. Alinari

FIG. 115. — Canova : Statue de Napoléon.
(Palais de la Brera, Milan.)

Ce rôle de concurrent était réservé au Danois Albert Thorvaldsen (véritable orthographe du mot : il signait ainsi) (1770-1844). Il arriva en 1797 en Italie pour y rester trente-neuf ans. Aux yeux des antiquisants, surtout à l'étranger, cet homme du Nord, systématique et volontaire, apparut plus capable d'un classicisme intégral que l'Italien Canova, plus souple et mieux doué, qui s'est affranchi si souvent.

Comme Canova, Thorvaldsen eut un mentor, son compatriote Zoëga, qu'il écouta scrupuleusement. Comme Canova à Londres, Thorvaldsen trouvera son chemin de Damas à Munich devant le fronton d'Égine.

Avec de la raideur et du pédantisme, Thorvaldsen, quoique inférieur à Canova, surpassa ses autres contemporains. Il travailla sans arrêt : son œuvre est représentée par six cent quarante-huit numéros

au Musée de Copenhague. Il voulut être plus grec que Canova, dont il reprit certains sujets : *Hébé*, *Vénus*, *Les Trois Grâces*; il le copia au besoin : son *Lion de Lucerne* rappelle un des lions du monument de Clément XIII, son Génie en pleurs du tombeau d'Augusta Bœhmer, les génies du tombeau des Stuarts à Saint-Pierre.

Sauf certaines statues de la période de maturité : *L'Espérance*, *Ganymède*, le *Jeune Berger*, inspirées par les marbres d'Égine, c'est dans ses bas-reliefs que s'affirme l'hellénisme rigoureux de Thorvaldsen. A côté de son chef-d'œuvre, *Achille et Priam*, très pur de lignes, mais raide et froid, son monument le plus significatif est la frise du *Triomphe d'Alexandre à Babylone* (villa Carlotta à Cadenabbia), où flotte un souvenir des frises du Parthénon, que Thorvaldsen a pu connaître par l'ouvrage de Stuart et Revett.



Phot. Hansen.

Fig. 116. — Thorvaldsen : L'Espérance.

(Musée Thorvaldsen, Copenhague.)

Thorvaldsen est l'auteur de nombreux monuments épars dans toute l'Europe. Son *Prince Poniatowski*, récemment revenu à Cracovie, copie le *Marc-Aurèle* du Capitole. Son œuvre la plus importante, le tombeau de Pie VII à Saint-Pierre de Rome, n'est point médiocre, mais pèche par le manque de cohésion. La statue du pape sur sa sedia a une attitude imposante; les deux Vertus qui l'accompagnent sont estimables, mais les deux angelots, qui encadrent la statue du pape, sont mesquins et étriqués.

Au rebours de Canova, Thorvaldsen eut de nombreux élèves, et de toutes nations, principalement l'Allemand Emil Wolff (1802-1879), les Italiens Luigi Bienaimé fils (1795-1878), dont l'*Amour aux colombes* (villa Carlotta, Cadenabbia) rappelle plutôt Canova, Pietro Galli (1804-1877), auteur du bénitier de Saint-Paul-hors-les-murs, et surtout Pietro Tenerani.

Pietro Tenerani (1789-1869) sortait du pays de Carrare, pépinière de sculpteurs autant que carrière de marbre. Thorvaldsen parti, il joua un rôle considérable. Entré chez Thorvaldsen en 1815, il fut son collaborateur jusqu'au moment de leur brouille, dix ans plus tard. Il a laissé une œuvre importante, dont les maquettes ont été réunies dans une galerie construite pour les loger, via Nazionale, à Rome.

Tenerani avait été d'abord un pur classiciste. Une visite à Florence et des entretiens avec Bartolini, puis la rupture avec Thorvaldsen amenèrent une évolution qui fut lente. En 1833, Tenerani est encore fidèle au nu héroïque dans sa statue du *Comte Orloff*. Mais, à ce moment, une statue de *Monti*, exécutée par un élève de Tenerani, Giuseppe Ferrari, pour le cimetière de Ferrare, déchaîna de vives polémiques entre partisans et adversaires du nu à l'antique. Tenerani comprit d'où soufflait le vent et consomma la révolution en habillant son *Ferdinand II de Naples* (pour Messine) en uniforme moderne, toutefois en le drapant dans un manteau. En même temps, il s'inspire du XVIe siècle dans sa *Déposition de croix* pour la chapelle Torlonia au Latran. Le bas-relief du tombeau de Lady Northampton à Ashby montre le compromis entre l'antique et le moderne, entre la formule et le réalisme, compromis qui caractérisera le prudent sculpteur.



Phot. Le Monnier.

Fig. 117. — Tenerani : La Charité. Tombeau de Lady Northampton à Ashby (d'après Raggi, *Pietro Tenerani*.)

La plus importante de ses grandes œuvres est le tombeau de Pie VIII, où l'on voit un Christ douceâtre et détestable, travail de praticien sans inspiration.

Tenerani forma d'innombrables élèves. Avec lui la sculpture romaine passe du classicisme à l'imitation de la première Renaissance, imitation déjà en germe dans certaines œuvres de Canova, qui se souvient de Donatello (tombeau du marquis de Berio à Naples).

Parmi ceux de ces élèves qui travaillèrent au cours de la période étudiée ici, figurent Salvator Revelli (1816-1859), Giuseppe Obici (1807-1878), Giuseppe Lucchetti (1823-1867), Ignazio Jacometti (1819-1883), l'auteur du *Baiser de Judas* à la Scala Santa, œuvre de transition et l'une des plus remarquables de cette époque, enfin le disciple le plus fidèle du maître, Giovanni Anderlini, qui reçut la dernière commande de Pie IX avant la chute du pouvoir temporel, le monument aux morts de Castelfidardo.

Le Royaume des Deux-Siciles. — Naples, au début du siècle, est une succursale de Rome. La décoration de Saint-François-de-Paule, les tombeaux et les monuments royaux fournissent aux artistes peu de commandes. Le classicisme a pour chef Angelo Solari (1755-1846), ami de Canova et de Thorvaldsen. A sa suite, Luigi Persico (1791-1860), qui joua un grand rôle à Washington pour la décoration du Capitole, et les frères Cali, Antonio (1788-1866) et Gennaro, qui travaillèrent principalement pour des églises de Sicile. Ils élevèrent dans le plus pur classicisme leur neveu Ernesto, qui acquit une grande réputation en Angleterre par ses modèles de statuettes pour orfèvres autant que par ses tombeaux.

Tito Angelini (1806-1878) joua, à un degré moindre, le rôle de Tenerani à Rome et de Bartolini à Florence dans l'abandon du classicisme. Ses œuvres nombreuses montrent de l'élégance et une grande habileté technique, mais peu d'originalité.

La génération née entre 1820 et 1825 est représentée par Antonio Busciolano (1823-1871), Stanislao Lista et Giuseppe-Antonio Sorbili.

La province est encore plus pauvre en talents que la capitale. On ne peut citer pour les Pouilles que Fedele Caggiano (1804-1880); il copia Tenerani dans ses nombreuses œuvres que l'on rencontre dans toute l'Italie du Sud.

En Sicile, où elle va avoir un réveil si brillant, la sculpture a surtout pour représentant Saro Zagari (né en 1825), dont la catastrophe de 1908 a détruit les principales œuvres à Messine. Il a laissé un traité sur la *Convenance des monuments funéraires*, dans lequel il prêche le retour à l'art du xve siècle et où il estime que les formes grecques sont choquantes pour une tombe chrétienne.

Toscane. — Le classicisme y fut vulgarisé par le Romain Innocenzo Spinazzi (mort en 1798), professeur à l'Académie de Florence. Cependant son chef-d'œuvre, le monument de Machiavel à S. Croce de Florence, reflète la grâce du xviiie siècle. Son élève Francesco Carradori (1747-1825) lui succéda à l'Académie; il joua un rôle surtout par son enseignement et par son livre : l'*Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*. Stefano Ricci (1790-1857) marque la fin de cette école. Il imite Canova dans son monument à Dante (S. Croce) juché mi-nu au-dessus d'un sarcophage, entre deux allégories, l'Italie, rappelant la Religion du tombeau de Clément XIII, et la Poésie, sœur de la Mansuétude du tombeau de Clément XIV. Toujours à S. Croce, la femme assise du tombeau de Pompeo Signorini est peut-être un meilleur pastiche de Canova. Cependant Ricci, malgré son classicisme, paraît avoir suivi le courant nouveau. Sa figure féminine du tombeau d'Ippolito Venturi (S. Maria novella) fait penser à Bartolini.

Le classicisme, sauf quelques représentants médiocres et attardés, disparut assez vite à Florence. La stèle de la comtesse d'Albany (S. Croce), morte en 1824, par l'architecte Luigi Giovanozzi et le sculpteur Emilio Santarelli (1801-1886), donne à des figures canoviennes un encadrement dans le goût de la première Renaissance.

Lorenzo Bartolini (1777-1850) eut raison du classicisme. Issu de Carrare, il revint professer à l'Académie après un séjour, de 1797 à 1808, à Paris où il fréquenta l'atelier de David et où il se lia avec Ingres. L'Académie, créée par Marie-Thérèse en 1700, devint prospère, à partir de 1806, sous le gouvernement français.



Phot. Brogi.
Fig. 118. — Bartolini : La Charité.
(Palais Pitti, Florence.)

En 1814, Bartolini, francophile et napoléonien, dut se réfugier à Florence où il succéda à Ricci comme professeur. Sa réputation égala celle de Canova à l'époque précédente. On le considéra comme un grand réformateur. En réalité, il ne supprima pas le classicisme, mais lui substitua un autre classicisme régénéré par l'étude de la nature, en y choisissant ce qu'elle offrait de plus exquis en même temps que de plus simple. Par là Bartolini s'écarte beaucoup moins des sectateurs de Winckelmann et de Milizia que des réalistes dont Vela allait être le chef.

Les Grecs du ve siècle et principalement les maîtres du xve siècle italien, — car Bartolini, par opposition aux classicistes cosmopolites, voulait recréer un art national, — sont les modèles qu'il indique à ses élèves. En somme, Cicognara avait dit des choses semblables. D'esprit belliqueux et mordant, Bartolini lutta plus encore par ses polémiques de journaux, par ses boutades, par ses manifestations, — faisant poser, un jour, un bossu comme modèle nu à l'Académie, — que par ses œuvres bien moins audacieuses. Sa *Charité* du palais Pitti est passablement molle ; le même défaut apparaît chez la femme à profil de keepsake, qui, avec deux enfants, décore le tombeau d'Alberti à S. Croce. A défaut de puissance et d'énergie, qui font défaut au monument du prince Demidoff sur le Lungarno Serristori à Florence, Bartolini est capable d'une émotion et

d'une sensibilité contenues qui donnent son prix au tombeau de la princesse Czartoryszki, où il retrouve le naturalisme sobre des grands maîtres du xv[e] siècle (Florence, S. Croce).

Bartolini forma plusieurs élèves : Luigi Cartei (1822-1891), représenté par un *Guichardin* aux niches du Portique des Offices qui, avec S. Croce, offre les meilleurs exemples de l'art florentin de cette époque; Pasquale Romanelli (1812-1887), qui exécuta le tombeau de son maître à S. Croce; Pietro Freccia (1814-1856), qui traduisit l'ébauche inachevée de Bartolini pour le groupe de *Colomb et l'Amérique* du monument de Christophe Colomb à Gênes. Les deux principaux disciples de Bartolini furent Pampaloni et Fedi. Luigi Pampaloni (1785-1847) avait été son élève à Carrare. Une statue, *L'Orphelin*, en qui le public vit une allusion au fils de Napoléon, valut à Pampaloni une célébrité immédiate. Ses deux œuvres prééminentes sont l'*Arnolfo di Cambio* et le *Brunelleschi* destinés à la place de la Cathédrale à Florence. Pampaloni eut à son tour pour élève Vincenzo Consani (1818-1887), qui, dans sa fine *Victoire* du palais Pitti, fit un retour heureux vers l'antique. Pio Fedi (1816-1892) est l'homme d'une œuvre, l'*Enlèvement de Polyxène*, qui, également inspirée de l'antique, mouvementée et énergique, fait bonne figure sous la Loggia dei Lanzi à côté de l'*Enlèvement des Sabines* de Jean Bologne.

La génération qui suit immédiatement celle de Bartolini fournit les artistes qui, après sa mort, conquirent la célébrité en Italie et même à l'étranger.

Nous connaissons déjà Emilio Santarelli. Aristodemo Costoli (1803-1871), successeur de Bartolini à l'Académie où il forma de nombreux élèves, revint plutôt en arrière, vers le classicisme (exemple : son tombeau d'Angelica Catalani au Campo Santo de Pise, avec une disposition pyramidale), non sans quelquefois une concession au naturalisme. Cesare Fantachiotti (1809-1877) présente des affinités avec Bartolini, un classicisme mitigé par une étude choisie de la nature et par un sentiment indéniable de la grâce et de la beauté (tombeau du marquis Neri Corsini à S. Croce). Ses tombeaux de R. Morghen (S. Croce) et de Mrs. Spence (villa Spence) montrent qu'il a su s'assimiler les œuvres de Donatello. Ulisse Cambi (1807-1895), très fécond, est peu expressif, banal dans sa noblesse, indécis entre le classicisme (tombeau du marquis Tempi à l'Annunztiata) et un réalisme même assez cru (tombeau du peintre Sabatelli à S. Croce).

Cambi eut le mérite de former Giovanni Dupré (1817-1882), qui domine son temps. Enfant du peuple, il n'a pas reçu d'instruction au cours d'une jeunesse pauvre; mais ses statues montrent un réalisme empreint de bonhomie, tel le *Giotto* du Portique des Offices, ou de la sensibilité,

comme son *Saint Antonin* (même portique). Il surpasse ses prédécesseurs immédiats et ses contemporains par la qualité de son sentiment religieux, dépourvu d'emphase (*Saint François*, à Assise, ou la *Vierge de douleurs*, façade de S. Croce). Sa technique tend vers la simplification des lignes (la Religion du tombeau de Pie II à Saint-Augustin de Sienne, ou encore le bas-relief du *Jugement de Savonarole* à Saint-Marc de Florence). Mais il lui manquait, à lui aussi, la force de conception qu'exigent de grands monuments. Ses monuments à Cavour (Turin) et au duc Camerini (Piazzola sul Brenta) sont vides de pensée et faibles.

Dupré enterre définitivement le classicisme, même le classicisme seconde version, à la façon de Bartolini, et va plus franchement vers la



Phot. comm. par M. Bertini Calosso.

Fig. 119. — Giovanni Dupré : Le Jugement de Savonarole.
(Couvent de Saint-Marc, Florence.)

nature. Il prépare la voie à Vela et aux Véristes milanais dont, cependant, les premiers succès effaroucheront son âme douce et scrupuleuse.

Parmi les Florentins, une mention spéciale est due à Giovanni Bastianini (1830-1868); de prodigieuses facultés d'assimilation lui permirent, non pas de copier, mais de pasticher les maîtres du xve siècle, dons que surent utiliser des antiquaires sans scrupule.

Dans les autres villes de la Toscane, outre Carrare dont nous avons déjà parlé, l'école de Pise-Livourne est représentée par Paolo-Emilio Demi (1797-1863), auteur d'un *Galilée* à l'Université de Pise, par Salvino Salvini (1824-1895), qui créa le *Nicola Pisano* expressif du Campo Santo de Pise, par Temistocle Guerrazi (1806-1884), auteur du *Jean des Bandes noires* au Portique des Offices. A Sienne, Tito Sarrocchi (1824-1901), élève de Bartolini, puis de Dupré, épousa le style de son second maître, et son sentiment religieux est également appréciable (voir ses statues

au cimetière de Sienne et, surtout, le bas-relief de la *Mise au tombeau* qui décore le tombeau de la famille Campori à Modène).

Émilie. — Bologne, ville du Nord, mais politiquement dans l'orbite de Rome, reçoit le courant à la fois de cette ville et de Milan. Elle constitue un terrain d'échange. Des étrangers viennent s'y fixer. Des Bolonais vont s'installer ailleurs, particulièrement à Milan.

L'Académie, dont l'autorité a été renforcée par un décret de réorganisation signé de Napoléon en 1805, joue naturellement un rôle essentiel dans la propagation du classicisme. A Bologne, comme ailleurs, on commandait surtout des monuments funéraires aux sculpteurs. C'est au cimetière de la Chartreuse que nous pouvons le mieux étudier la sculpture de cette époque.

A l'aube du xixe siècle, domine Giacomo de Maria (1762-1833), qui avait étudié les antiques à Rome. Il est sous l'influence de Canova qui l'appréciait. Sa statue voilée, l'*Éternité*, au tombeau Caprara, donne une idée favorable de sa technique. Giovanni Putti (1771-1847), auteur des deux délicates statuettes du monument Fornasari, Alessandro Franceschi (1789-1834), élèves de De Maria, Innocenzo Giungi, Ignazio Sarti continuent la tradition classico-canovienne. Tels sont les sculpteurs les plus réputés entre 1800 et 1840.

Cincinnato Baruzzi (vers 1790-1878) qui leur survit reste fidèle à l'esthétique de Canova. L'école de Bologne n'offre ensuite que des médiocrités. La preuve en est que les tombeaux les plus importants, exécutés entre 1830 et 1870, ceux de Massimiliano Angelelli et de Letizia Murat Pepoli, dans la grande galerie du cimetière, sont confiés respectivement à Bartolini et à Vela.

A Modène, l'artiste en renom entre 1830 et 1850 est Luigi Mainoni (1804-1850), un élève de Tenerani à qui il souffla la commande concernant la chapelle Torlonia au Latran. Mais il lui fut plus fidèle dans ses conceptions artistiques.

A Parme, le classicisme a un médiocre représentant en Gaetano Callari (1756-1809) qui, tout ensemble peintre et sculpteur, imite Canova et Mengs. Les artistes locaux sont tellement médiocres que Marie-Louise, pour le tombeau de Neipperg, à l'église de la Madonna della Steccata, s'adresse à Bartolini qui, dans ce monument daté de 1841, revient à l'antique : il campe devant une stèle un guerrier grec jouant de la lyre et un génie de la Mort.

C'est un élève du même Bartolini, Tomaso Bandini (1807-1849), qui représente les tendances modernes. Il répudie l'antiquité et revient aux traditions du xve siècle dans sa *Pietà* de la Madonna della Steccata et dans son *Saint Louis* à la Madonna del Quartiere.

En dehors de ces artistes locaux, Parme est inféodée au mouvement artistique milanais.

Vénétie. — Venise joue un rôle secondaire. Le maître réputé vers 1800 est Giovanni Ferrari, dit Torretti, le neveu de Torretti qui débrouilla Canova. Canova fascine les sculpteurs qui débutent alors et qui vont régenter l'Académie : Angelo Pizzi (1775-1819), dont le rôle fut surtout didactique, et, principalement, Luigi Zandomenighi (1779-1850), Bartolomeo Ferrari (1780-1844), neveu de Giovanni, Antonio Bosa (1780-1845), Domenico Fadiga (travaillait entre 1805 et 1827) et Jacopo de Martini (vers 1840).

Tous collaborèrent, avec G. de Fabris et Rinaldo Rinaldi fixés à Rome, au monument à Canova, qui fut élevé en 1829 dans l'église des Frari, d'après l'esquisse conçue par le maître pour un monument au Titien et qu'il avait réalisée en partie dans son tombeau de Marie-Christine à Vienne. Certaines figures sont à peu près les mêmes, d'autres rappellent des œuvres de Canova, le génie de la Mort et un des lions du tombeau de Clément XIV, transformé par l'adjonction d'ailes en lion de saint Marc.

Un monument au Titien, d'une conception différente, fut élevé par Luigi Zandomenighi, aidé de son fils Pietro. Zandomenighi est supérieur à ses confrères. Dans ce monument, commencé en 1827, pour être terminé en 1852, il abandonne en partie l'antiquité. Il emprunte le principal de son décor aux tombeaux vénitiens de la Renaissance, celui du doge Venier, par Sansovino, à S. Salvatore, ou celui du doge Andrea Vendramin, par les Lombardi, aux SS. Giovanni e Paolo, avec sa colonnade et un grand arc médian. Ses figures, principalement les quatre allégories, ne doivent plus rien à l'antique et sont simples et vivantes. Après Zandomenighi, l'artiste qui indique le mieux le passage du classique à un art moderne et naturaliste est Luigi Ferrari (1810-1894), fils de Bartolomeo, qui, concurremment avec les peintres Hayez et Favretto, affranchit définitivement l'art vénitien.

Piémont. — On ne peut parler d'un art propre au Piémont. De même qu'entre les deux principales villes du royaume sarde, Turin et Gênes, il y a échange continuel, de même Turin est en partie sous la dépendance de l'école milanaise qui, d'ailleurs, va jouer le rôle essentiel dans la rénovation de la statuaire italienne.

A Gênes, le classicisme canovien fut importé de Rome par Nicola Traverso (1745-1823), qui, comme directeur de l'Académie ligure, forma de nombreux élèves, dont Bartolomeo Carrea (vers 1750-1839), Giambattista Garaventa (1777-1840), Michele Canzio (1787-1868) et Giuseppe Gaggini

(1794-1867), qui, à la tête de la section de sculpture entre 1850 et 1856, joua un rôle prépondérant. Tous ces artistes ont à leur actif de nombreux monuments, et le cimetière du Staglieno offrit un vaste champ à leur activité.

Parmi leurs élèves, nous retiendrons surtout Santo Varni (1807-1885), disciple de Garaventa. Lié avec Bartolini, il rapporta ses principes à Gênes. Professeur de sculpture à l'Académie, il prépara le brillant renouveau de la sculpture génoise avec Monteverde.

Phot. Alinari.

Fig. 120. — Marochetti : Monument d'Emmanuel-Philibert de Savoie, à Turin.

Turin est pauvre en sculpteurs. La cour est obligée de faire appel à des Milanais, Sangiorgio pour les *Dioscures* du Palais Royal, Fraccaroli, Cacciatori, P. Marchesi (en collaboration avec le Gênois Gaggini) pour les monuments de la chapelle du Saint-Suaire. Les artistes locaux, Angelo Bruneri, Giovanni Albertoni, Carlo Canigia, Giuseppe Bini, Stefano Butti sont trop médiocres. Plus tard on dut s'adresser à Vela pour réorganiser l'atelier de sculpture à l'Académie.

Seul, un sculpteur de mérite représente Turin dignement, mais si peu turinois : ce cosmopolite qu'était Carlo Marochetti (1805-1867), type de gentilhomme artiste, qui étudia à Paris sous Bosio, prit la naturalisation française en 1841, vécut à Paris, familier des Tuileries, émigra en Angleterre après 1848, et revint mourir à Passy. Paris possède plusieurs œuvres de lui : l'*Apothéose de sainte Madeleine*, à la Madeleine, le tombeau de la comtesse de Lariboisière, à l'hôpital du même nom, le bas-relief de la *Bataille de Jemmapes*, à l'arc de triomphe de l'Étoile, sans compter la statue du *Duc d'Orléans* (à l'Orangerie de Versailles) et plusieurs statues en province. Marochetti, qui ignorait le travail du marbre et se contentait de maquettes non poussées, était, par certains côtés, un amateur,

mais ce gentilhomme, connaisseur de chevaux, a donné à ses statues équestres une allure vraiment chevaleresque, notamment au *Richard Cœur-de-Lion* placé devant le Parlement, à Londres, et à l'*Emmanuel-Philibert de Savoie* qui se trouve à Turin.

Lombardie. — Milan, au xviiie siècle, avait subi l'influence de la statuaire française; vers la fin de ce siècle, une école milanaise se forma, mais grâce à des éléments étrangers. Le classicisme antiquisant eut comme champions Carlo Maria Giudici (1725-1804) et, surtout, le



Phot. Alinari.

Fig. 121. — Vincenzo Vela : Les Victimes du travail.
(Galerie nationale d'art moderne, Rome.)

Florentin Giuseppe Franchi (1751-1806), artiste cultivé qui avait fréquenté à Rome le cercle de Winckelmann. Le néo-classicisme canovien trouva à Milan un milieu favorable; mais les représentants de la nouvelle doctrine furent, avant tout, les peintres Appiani et Bossi. Outre le Bolonais Luigi Acquisti, dont le *Mars et Vénus* figure dans ce Panthéon néo-classique qu'est la villa Carlotta à Cadenabbia, le principal lieutenant de Canova à Milan fut Camillo Pacetti (1758-1828); successeur de Franchi à l'Académie, il joua un grand rôle par son enseignement.

Il fut l'initiateur et le directeur de la plus grande entreprise sculpturale qui, sauf les travaux de la cathédrale, en partie confiés à la famille des Buzzi et des Buzzi-Bonelli, fut poursuivie à cette époque : la décoration de l'arc du Simplon. Elle comprend de nombreux

bas-reliefs et statues. Ces œuvres obéissent au même parti pris antiquisant. Pacetti eut comme collaborateurs : Gaetano Monti (1776-1847); Pompeo Marchesi (1789-1858) qui, à son tour, remplaça Pacetti à l'Académie et se montra un classiciste intransigeant; Benedetto Cacciatori (1795-1871) qui, lui-même, succéda à Marchesi dans sa chaire de l'Académie; Abbondio Sangiorgio (1798-1879), auteur du char de la Victoire, qui couronne l'arc; enfin Francesco Somaini († 1894). En dehors du groupe de Pacetti et de ses élèves, il faut citer Giovanni Battista Comolli (1775-1830), qui, pastichant Canova, eut, en son temps, une réputation européenne, et Innocenzo Fraccaroli (1805-1882) qui représente l'académisme de Thorvaldsen.

L'école de Milan prend une importance considérable et, graduellement, arrive à occuper le premier rang en Italie, détrônant Rome. L'enseignement attire d'innombrables élèves à l'Académie. Des artistes du dehors viennent se fixer à Milan. Avec la génération née après 1800, rebelle à la leçon reçue, se dessine ici, comme dans toute l'Italie, l'abandon du classicisme, l'acheminement vers une manière moins convenue, plus inspirée de la vérité et en rapport avec l'époque.

Antonio Galli († 1862), Giosuè Argenti (1819-1892), Giovanni Emanueli (1817-1895), Gaetano Motelli (1805-1868), Giovanni Strazza (1818-1875), Pietro Magni (1817-1877), Antonio Tantardini (1829-1879) représentent le style de transition que Bartolini avait instauré à Florence.

Le naturalisme était dans l'air, ou plutôt, pour lui conserver son appellation italienne, le vérisme, c'est-à-dire la doctrine artistique suivant laquelle la nature doit être représentée intégralement, sans rien dissimuler de ses tares ni de ses laideurs, doctrine correspondant aux théories émises en France, à la fin du Second Empire, par des écrivains ou des artistes.

Bartolini avait préparé le mouvement, mais sans en avoir conscience. Ses disciples et Dupré, encore soumis au dogme du choix dans la nature, furent les adversaires indignés et acharnés de cette esthétique nouvelle. Le Tessinois Vincenzo Vela (1822-1891) n'en fut pas l'initiateur. Il eut des émules, principalement un artiste très doué qui mourut jeune, le marquis Della Torre, de Vérone : il exposa à Paris, en 1855, sous le titre de *L'orgie*, une figure de courtisane ivre.

Vela n'alla pas aussi loin dans son réalisme; ses déclarations sont même prudentes; soucieux de prédication morale, il recommande d'éviter certains sujets; mais, robuste et énergique, il sut être un chef. En 1847, il débute à la Brera avec son *Spartacus*, figure d'esclave opprimé brisant ses chaînes et plein de haine, statue dont le symbolisme politique augmenta le succès.

Ses œuvres reflètent l'indécision de ses conceptions. Elles n'offrent pas toutes la même valeur. Il réalisa faiblement des monuments ou des statues qui exigeaient de l'ampleur : le *Monument de l'armée sarde* à Turin, le *Charles-Albert* au Palais Royal de Turin, ou encore la statue de Murat sur le tombeau de sa fille Letizia (cimetière de Bologne). Certaines figures ont un caractère théâtral dont n'est pas exempt le *Spartacus* et qu'on retrouve dans le *Guillaume Tell* de Lugano ou dans le *Napoléon mourant* (château de Versailles). Il a mieux rendu l'attitude calme des deux reines *Marie-Adélaïde et Marie-Thérèse priant* (chapelle du Saint-Suaire à la cathédrale de Turin), ou du *Cavour* fin et intelligent de la Bourse de Gênes. Il a traduit avec beaucoup de sensibilité et d'émotion contenue l'agonie de la comtesse d'Adda (tombeau au cimetière d'Arcole). Il a su représenter les enfants, peut-être avec une sentimentalité d'image populaire dans sa *Prière du Matin*, mais d'une façon très vivante dans l'effigie funéraire du petit Tito Pallestrini (aujourd'hui au Musée municipal de Turin).

Son instinct le portait vers les êtres simples. Le Musée municipal de Turin possède une statuette, une *Paysanne tenant un enfant*, qui est un chef-d'œuvre. C'est aussi la vie des humbles qui lui a inspiré, dans sa vieillesse, son œuvre peut-être la plus profonde et la plus haute, *Les victimes du travail*, dédiée aux mineurs du tunnel du Saint-Gothard.

Ces figures d'ouvriers nous mènent loin de l'Olympe de Canova et de Thorvaldsen. *Les victimes du travail* montrent l'évolution qui s'est accomplie dans la statuaire italienne : le grand mérite de Vela et de son école a été de lui faire abandonner un idéal figé et de l'engager dans la recherche de la vie et de la vérité.

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

(Rubrique commune aux chapitres IV et V, et comprenant les ouvrages qui traitent de l'ensemble des arts plastiques ou au moins de deux d'entre eux.)

I. — OUVRAGES CONCERNANT TOUTE L'ITALIE

A. — **Dictionnaires.** — MILIZIA. *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano, 1822. — BONI (DE). *Biografia degli artisti*, Venise, 1840. — NAGLER. *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Munich, 1835-1852. — MISSIRINI. *Celebrità italiane nell'architettura e pittura*, Florence, 1847. — WURZBACH (C. VON). *Biographisches Lexicon Oesterreichs*, 1858 (concernant les artistes des régions à cette époque sous la domination de l'Autriche). — MEYER. *Allgemeines Künstler Lexikon*, Leipzig, 1872 et suiv., 3 vol. seuls parus. — MULLER et SINGER. *Die Künstler aller Zeiten und Völker*, Stuttgart, 1857-1870. — GUBERNATIS (ANGELO DE) *Dizionario degli artisti italiani viventi...*, Florence, 1889. — ALTHAN (N. D'). *Gli artisti italiani*, Turin, 1902. — LAURI

(Achille). *Dizionario dei cittadini notevoli di Terra di Lavoro, antichi, moderni e contemporanei...*, Sora, 1915. — Thieme et Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, 1907 et suiv. (en cours de publication).

B. — **Histoires**. — Milizia. *Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Venise, 1823. — Valery. *Voyages historiques... en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828*, Paris, 1831-1833. — Mercey. La peinture et la sculpture en Italie. *Revue des Deux Mondes*, 1840. — Cantu. *Histoire des Italiens*, trad. fr., Paris, 1859-1862 (chap. sur les Beaux-Arts, t. XII). — Selvatico. *Scritti d'arte*, Florence, 1859. — Isola. *Le lettere e le arti belle in Italia a di nostri*, Genève, 1864. — D. C. Della scultura e della pittura italiana dal principio del secolo fino ad oggi, *Nuova antologia*, 1866. — Nohl. *Tagebuch einer italienischen Reise*, Stuttgart, 1866. — Boito. *L'arte in Italia*, Milan, 1869. — Selvatico. *Le arti del disegno in Italia*, Milan, 1879. — Dubosc de Pesquidoux. *L'art au XIXe siècle (1878)*, Paris, 1881. — Bersezio. *Il regno di Vittorio Emanuele II*, Turin, 1896. — XXX. *Il secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli*, Milan, 1899. — Rollins-Willard. *History of modern Italian art*, Londres, 1898. — Magni, *Storia dell' arte italiana*, t. III. Rome, 1902. — Callari. *Storia dell' arte contemporanea in Italia*, Rome, 1909. — Ricci. *L'arte nell' Italia settentrionale*, Bergame, 1910. — Springer-Ricci. *Manuale di storia dell' arte*, t. V : L'arte nel XIX secolo-dalla 6a ed. tedesca... ampliata nella parte italiana da Arturo Calza, Bergame, 1924. — Reinach (S.). *Apollo, storia generale delle arti plastiche....* ampliata per cura di C. Ricci, Bergame, 1923. — Colasanti. *La galleria nazionale di arte moderna in Roma. Catalogo*, Milan, Rome, 1925 (avec notices biographiques).

C. — **Expositions**. — *a*) ***Italiennes*** : *Esposizione italiana artistica... tenuta in Firenze nel 1861*, Catalogo officiale, Florence, 1861. — *Sulla pubblica mostra degli oggetti di belle arti nell' autunno del 1851*, Naples, 1852. — *b*) ***Étrangères*** : Laborde (Cte de). *Exposition universelle de 1851* [à Londres]. *Travaux de la Commission française des Beaux-Arts*, Paris, 1856. — Vignon (Claude). *Exposition universelle de Paris, 1855, Beaux-Arts*, Paris, 1855. — Sebastiani. *Lettres sur l'exposition universelle des Beaux-Arts de Paris, École italienne*, Bruxelles, 1856. — Mantz (Paul). Exposition de Londres, dans *Gazette des Beaux-Arts*. 1er octobre 1862. — Ranzi. *Les Beaux-Arts italiens à l'exposition universelle de 1867*. Paris, 1867. — Dupré. *Esposizione universale del 1867, Della Scultura...*, Florence, 1869. — Dall' Ongaro. *L'arte italiana nell' esposizione universale del 1867*, Florence, 1869.

D. — **Répertoires iconographiques**. — D'Arco. *Gemme di arti italiane*, Milano, 1844, grav. par Alfieri. — Comandini. *L'Italia nei cento anni del secolo XIX*, giorno per giorno illustrata, Milan, 1900-1905.

II. — OUVRAGES CONCERNANT UNE RÉGION

A. — **Rome**. — Missirini. *Storia della romana accademia di San Lucca*, Rome, 1823. — Stendhal. *Promenades dans Rome*, 1re éd., Rome, 1829. — Letarouilly. *Édifices de Rome moderne*, Bruxelles, s. d. — Nibby. *Roma nell' anno 1838*. Parte seconda moderna, Rome, 1839-1841. — *Statuto della insigne artistica congregazione ponteficia de virtuosi al Pantheon*, Rome, 1861. — *Omaggio triplice alla santità di papa Pio IX, offerto dalle tre romane accademie*, parte II : Antichità e belle arti, Rome, 1877. — Wey. *Rome, description et souvenirs*, 4e éd., suivie de *Rome italienne*, Paris, 1880. — Arnaud. *L'Académie de Saint-Luc à Rome*, Rome, 1886. — Porena. *Guida di Roma... ossia itinerario del Nibby*, 11a ed. a cura del prof. F. Porena, Rome, 1894. — [Busiri Vici]. *Sessanta cinque anni delle scuole di belle arti della insigne e pontificia accademia romana denominata S. Luca*, Roma, 1895. — Goyau, Pératé et Fabre. *Le Vatican......*, Paris, 1895. — Angeli. *Le Chiese di Roma*, Rome, s. d. — Bertaux. *Rome, de l'avènement de Jules II à nos jours*, Paris, 1905. — Hautecoeur. *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912.

B. — **Deux-Siciles**. — Ceci (G.). *Bibliografia per la storia dell' arti figurative nell' Italia meridionale*. — Vasi. *Itinéraire instructif de Rome à Naples....*, Rome, 1826. — Bindi. *Artisti abbruzzesi....* Notizie e documenti, Naples, 1883. — Mortellaro. *Guida per Palermo*, Palerme, 1836. — La Farina. *Messina e i suoi monumenti*, Messina, 1840.

C. — **Toscane**. — Missirini. *Quadro delle arti toscane dalla loro restaurazione fino ai nostri tempi*, Forli, 1837. — Saltini. *Le arti belle in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai di nostri*, Florence, 1862. — Marmottan. *Les arts en Toscane sous Napoléon*, Paris, 1901. — Cavalucci. *Notizie della R. Accademia di arti in Firenze*, Florence. 1873. — Pallastrini. *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle arti del disegno in Firenze*, Florence, 1873. — Cocchi. *Le chiese di Firenze dal secolo IV al secolo XX*, Florence, 1903. — Campori. *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori... nativi in Carrara....*, Modène, 1873.

D. — **Lombardie.** — *Statuti e piano disciplinare per l'Accademia nazionale di belle arti approvati con decreto del 1 settembre 1807*, Milan, 1807. — *Colpo d'occhio sullo stato attuale delle belle arti in Lombardia*, Milan, 1854. — *Statuti e regolamento della I. R. Accademia di belle arti di Milano*, Milan, 1842. — Caimi. *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milan, 1862. — *a*) ***Milan*** : Mongeri. *L'arte in Milano*, Milan, 1872. — Malaguzzi Valeri. *Milano*, Bergame, 1906. — Verga, Nebbia et Marzorati. *Guida di Milano*, Milan, 1906. — *b*) ***Côme*** : Monti. *Storia ed arte nella provincia e antica diocesi di Como*, Côme, 1901. — *c*) ***Bergame*** : Locatelli. *L'arte in Bergamo*, Bergame, 1897. — *Illustri Bergamaschi*, Bergame, 1867. — *d*) ***Brescia*** : Odorici. *Guida di Brescia*, Brescia, 1853. — Fenaroli. *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, 1877. — Vitaliano, Tamburini.... *Brixia*, Brescia, 1882. — Ugoletti. *Brescia*, Bergame, 1909.

E. — **Émilie.** — *a*) ***Bologne*** : *Discorsi letti nella pubblica funzione tenutasi dalla R. Accademia di belle arti in Bologna*, Bologne (dates diverses). — *Atti della pontificia Accademia di Belle arti in Bologna*, Bologne (dates diverses). — Giordani. *Guida per la pontificia Accademia di belle arti in Bologna*, Bologne, 1846. — *b*) ***Modène*** : Campori. *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, Modène, 1855. — Manfredini. *Delle arti del disegno e degli artisti nella provincia di Modena dall' anno 1777*, Modène, 1862. — *c*) ***Parme*** : *Riordinamento per la D. Accademia parmense*, Parme, 1822. — *d*) ***Plaisance*** : Ambiveri. *Artisti piacentini*, Plaisance, 1879. — *e*) ***Ravenne*** : Cappi. *Lettere due intorno alla fondazione dell' Accademia elementare di belle arti in Ravenna*, Ravenne, 1831.

F. — **Marches.** — Serra. *Itinerario artistico delle Marche*, Rome, s. d.

G. — **Piémont.** — *a*) ***Turin*** : *Regolamenti della R. Accademia delle belle arti*, Turin, 1825. — *Modificazioni ed aggiunte della R. Accademia di Torino*. Turin, 1841. — Stella. *Pittura e scultura in Piemonte (1842-1891)*. Turin, 1893. — *b*) ***Ligurie*** : Battista. *Memorie ligustiche di storia e belle arti*, Gênes, 1855. — Banchero. *Descrizione di Genova*, Gênes, 1846. — Fonseca (E. de). *Dell' arte del disegno e dei principali artisti in Liguria (1777-1862)*, Gênes, 1862. — *L'Accademia ligustica di belle arti*, Gênes, 1873. — Resasco. *Staglieno Camposanto*, Milan, s. d.

H. — **Vénétie.** — *a*) ***Venise*** : *Atti dell' Accademia di belle arti in Venezia*, Venise, 1808 et suiv. — *Discorsi letti nella I. R. Accademia di belle arti in Venezia*, Venise, 1808 et suiv. — Correr. *Venezia e le sue lagune*, 1847. — Selvatico. *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia del medio evo sino ai nostri giorni*, Venise, 1847. — Selvatico et Lazari. *Guida di Venezia*, Venise, 1852. — Mothes. *Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, t. II, Leipzig, 1860. — *b*) ***Padoue*** : Moschetti. *Padova*, Bergame, 1912.

I. — **Suisse italienne.** — Brun. *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Francfort, 1902 et suiv.

II. — OUVRAGES CONCERNANT L'ARCHITECTURE

I. — HISTOIRE

Généralités. — Milizia. *Memorie degli architetti*, nouv. éd. augmentée, Bologne, 1827. — Ricci. *Storia dell' architettura in Italia*, Modène, 1857-1859. — Melani. *Manuale di architettura italiana antica e moderna*, 6e éd., Milan, 1921 ; article : *Italienne (architecture)* dans l'Encyclopédie de Planat, t. V, Paris, s. d., p. 234-295. — Castro (V. de). *L'Italia monumentale*, 2e éd., Milan, 1870. — Joseph. *Geschichte der Architektur Italiens*, Leipzig, 1907.

Théâtres. — Landriani. *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico...*, Milan, 1815. — **Cimetières.** — Fayans. *Bestattungsanlagen*, livraison 5, t. VIII, 4e partie du *Handbuch der Architektur* de Durm, Stuttgart, 1907.

II. — PÉDAGOGIE ET ESTHÉTIQUE

Barca. *Saggio sopra il bello di proporzione in architettura*, Bassano, 1806. — Vannini. *Elementi d'architettura per uso dell' Accademia di belle arti di Firenze*, Florence, 1828. — Cinesi. *Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, latini e italiani del cinquecento*, Florence, 1855, 4e éd. — Santi. *Discorso sul carattere ed espressione degli edifizi architettonici*, Venise, 1858. — Selvatico. *Quale fosse l'educazione dell' architetto nel*

passato e quale sia al presente in Italia, Venise, 1855; *D'un migliore avviamento necessario agli insegnamenti pubblici dell' architettura in Italia* (*Atti del R. Istituto veneto*, série III, vol. XVI, 1871); *Che cosa domanda all' arte oggidì la pubblica opinione*, Padoue, 1877. — Cadorin. *Studi teorici e pratici di architettura e di ornato per la erezione principalmente delle fabbriche in terra cotta*, s. l. n. d.

III. — OUVRAGES CONCERNANT UNE RÉGION

A. — **Deux-Siciles**. — Sasso. *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, Naples, 1856-1858.

B. — **Toscane** — Del Badia. *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze...*, con illustrazioni storiche di J. del Badia, Florence, 1876-1892.

C. — **Piemont**. — Gauthier. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes*, Paris, 1818.

D. — **Lombardie**. — Cassini (A.). *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milan, 1840 — Romussi. *Milano nei suoi monumenti*, Milan, 1875. — Antolini. *Descrizione del Foro Bonaparte*, Parme, 1806. — XXX. *Relazione dei restauri intrapresi alla gran guglia del duomo di Milano nell' anno 1844*, Milan, 1845. — Carotti. *Il duomo di Milano*, Milan, 1888. — Geymuler (De). *Le passé, le présent et l'avenir de la cathédrale de Milan*, Paris, 1890.

E. — **Vénétie**. — Butta Calice. *Osservazioni relative ai due progetti sulla fabbrica del palazzo reale in Venezia*, Venise, 1808. — XXX. *Le Fabbriche più cospicue di Venezia illustrate...*, dai membri della veneta R. Accademia di Belle arti, Venise, 1815. — Cicognara. Diedo et Selva. *Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia*, Venise, 1856.

IV. — OUVRAGES D'UN ARCHITECTE OU LE CONCERNANT

Valadier. — *Elogio del... cav. G. Valadier, architetto*, Dissertazioni della P. Accademia romana di archeologia, t. X, Rome, 1842. — Magni. Di Giuseppe Valadier, dans *Il Buonarroti*, 1871. — ***Écrits de Valadier*** : V. et Citeroni. *Raccolta di diverse invenzioni*, Rome, 1796. — V. (Giuseppe et Luigi Maria). *Projetti architettonici per ogni specie di fabbriche in stili ed usi diversi*, Rome, 1807. — *Architettura pratica*, Rome, 1829-1839. — Valadier, Visconti et Feoli. *Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma antica*, Rome, 1810. — Valadier. *Opere di architettura..., ideate ed eseguite da G. V.*, Rome, 1833. — *Aggiunte e correzioni all' opera sugli edifizi antichi di Roma dell' architetto A. Desgodetz, procurate in parte dal cavaliere G. V., compite e dichiarate dal cav. L. Canina*, Rome, 1843.

Stern. — *Lezioni d'architettura civile*, Rome, 1822.

Camporese. —*Biografia di Giuseppe C...*, Rome, 1836.

Canina. — Folchi. *Elogio del comm. Luigi C.* Dissertazioni della P. Accademia romana di archeologia, t. XIV, Rome, 1860. — ***Écrits de Canina*** : *L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti*, Rome, 1839-1840. — *Ricerche sull' architettura più propria dei tempi cristiani*, Rome, 1846 (2e éd.). — Sur la villa Borghèse : Vicchi. *Villa Borghese nella storia e nella tradizione del popolo romano*, Rome, 1885. — Sur le château d'Alnwinck, art. de Gasparoni, *Il Buonarroti*, 1875, p. 242.

Poletti. — Campori. *Biografia di Luigi P.*, Modène, 1881. — Ala. In morte del prof. Luigi P..., *Il Buonarroti*, 1869; id., 1874. — Poletti. *Introduzione alle lezioni d'architettura pratica dettate da lui nell' Accademia di S. Luca*, Rome, s. d.

Busiri Vici. — *Giubileo della felicità, della sventura e dell' arte dopo dieci anni di collegio*, Rome, 1891 (renseignements sur sa famille). — *Riforma architettonica della chiesa cattolica e del teatro moderno*, Rome, 1889.

Bianchi. — Gattini. *La chiesa di S. Francesco di Paola in Napoli*, Matera, 1907.

Basile. — *Concorso al Teatro massimo di Palermo*, s. l. n. d. — *Calcolo di stabilità della cupola del Teatro massimo di Palermo*, Palerme, 1876. — *Osservazioni sugli svolgimenti della architettura odierna all' esposizione universale del 1878*, Palerme, 1879.

Damiani Almeyda. — *Institutions architectoniques et ornementales sur l'antique et sur le vrai*, Palerme, 1884.

De Fabris. — Ouvrages concernant la façade de Sainte-Marie-de-la-Fleur à Florence : *Sopra i disegni per la facciata di S. M. del F.*, Prato, 1843. — *Dimostrazione del progetto del... architetto Niccolo Matas per compiere colle facciata la insigne basilica di S. M. del F.*, Florence, 1859. — Nardini Despotti Mospignotti. *Della facciata del duomo di Firenze*, 1864. — Cavallucci. *S. M. del F. e la sua facciata*, Florence, 1887. — Del Moro. *La facciata di S. M. del F.*, Florence, 1887. — Pératé. Correspondance d'Italie, *Gazette des Beaux-Arts*, 1887.

Paoletti. — *Elogio di N. M. G. Paoletti, architetto fiorentino*, s. l. n. d.

Canonica. — DOMENICO. *L'arco della Pace*, Milan, 1838. — REINA. *Description de l'arc de la Paix...*, Milan, 1844.
Cagnola. — Sur la villa Cagnola à Inverigo : NEBBIA. *La Brianza*, Bergame, 1912.
Vantini. — CASSA. Notice sur le cimetière de Brescia, dans *Brixia*, Brescia, 1882.
Foschini. — CICOGNARA. *Orazione in morte dell' architetto ferrarese A. F.*, Ferrare, 1814.
Poletti. — *Descrizione del nuovo teatro di Parma*, Parme, 1829. — Plan du théâtre de Parme, dans : GOSSET. *Traité de la construction des théâtres*, Paris, 1886, pl. 6 et 7.
Venturoli. — *Elogio di A. V.*, Bologne, 1827.
Cocchi. — AZZOLINI. *Fr. C. pittore architetto*, Bologne, 1881.
Barabino. — LABÒ. Un architetto neo classico. Carlo B., *Emporium*, octobre 1921.
Promis. — *Memorie e lettere di Carlo P.*, Turin, 1877.
Antonelli. — Art. sur la Mole antonelliana, *Arte e storia*, 1894.
Selva. — DIEDO. Elogio del prof. Gio S., dans *Discorsi letti nella F. R. Accademia di belle arti in Venezia*, 1818-1819.
Santi. — DIEDO. Delle lodi di Lorenzo S., *Atti della R. L. R. Accademia...*, 1843.
Diedo. — *Fabbriche e disegni*, Venise, 1846.
Calderari. — DIEDO. *Elogio di C., vicentino architetto*, s. l. n. d., in-8°.

III. — OUVRAGES CONCERNANT LA SCULPTURE

Ouvrages généraux. — CICOGNARA. *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato, 1823-1824 (2ᵉ éd.). — Sur Cicognara, voy. : DIEDO. *Discorso funebre in memoria del conte L. Cicognara* — JOUIN. *David d'Angers. Sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, 1890, t. II, Écrits du maître, Portraits d'artistes : Canova, Thorvaldsen, Vela. — DELABORDE (H.). *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, t. I, Paris, 1864. — CAVALUCCI. *Manuale di storia della scultura*, Turin, 1884. — MELANI. *Manuale di scultura italiana antica e moderna*, Milan, s. d. — FERRARI. *La Tomba nell' arte italiana dal periodo preromano all' odierno*, Milan, 1917.

Ouvrages concernant une région. — *a*) ***Toscane :*** GIUDICI. Correspondance de Florence, *Gazette des Beaux-Arts*, 1859. — BENVENUTI ET DE CAMBRAI-DIGNY. *Monumenti sepolcrali della Toscana disegnati*, Florence, 1849. — *b*) ***Lombardie :*** *La scultura nel duomo di Milano*, 1908. — *c*) ***Émilie :*** SALVARDI. *Collezione scelta dei monumenti sepolcrali del comune cimitero di Bologna*, Bologne, 1925.

Ouvrages concernant un artiste. — ***Canova :*** Il est impossible de donner ici une bibliographie complète des ouvrages et opuscules consacrés à Canova et à ses œuvres. Voir : COLETTI. Bibliografia canoviana, dans *Bullettino del R. Istituto di archeologia e storia dell' arte*, anno II, Rome, 1925. — Consulter : CICOGNARA. *Biografia di A. C.*, Venise, 1823. — FALIER. *Memorie del marchese A. C.*, Venise, 1823. — MISSIRINI. *Della vita di Antonio C.*, libri IV, Prato, 1824 (3ᵉ éd., Milan, 1825, augm.). — QUATREMÈRE DE QUINCY. *C. et ses ouvrages*, Paris, 1836 (2ᵉ éd.). — FERNOW. *Über den Bildhauer C. und dessen Werke*, Zurich, 1864. — D'ESTE. *Memorie di A. C.*, Florence, 1864. — MALAMANI. *Canova*, Milan, 1911. — ANDRÉ MICHEL. Canova, *Revue des Deux Mondes*, 1922. — ROUCHÈS. Canova, *Études italiennes*, 1922; L'œuvre iconographique de C., *Gazette des Beaux-Arts*, 1922. — FORATTI. *Antonio C.*, Milan, 1922. — LUISO. *Carteggio Canova-Quatremère de Quincy*, Rome, 1924. — MUÑOZ. *Canova* (sous presse). — *Catalogo della gipsoteca canoviana....* con prefazione di V. Ojetti e note biografiche di Gino Fogolari. — LATOUCHE (DE). *Œuvres de C.*, recueil de gravures..., Paris, 1825.
Tadolini : *Ricordi autobiografici*, Rome, 1900. — VENTURI, *Italia artistica*, 1889.
Finelli : CHECCHETELLI. *Carlo F. e le sue opere*, 1854.
Thorvaldsen : THIELE. *Thorwaldsens Leben*, Leipzig, 1852-1858. — PLON. *Thorvaldsen, sa vie et son œuvre*, Paris, 1867 (trad. all., Vienne, 1875, avec documents nouveaux). — ROSENBERG. *Thorwaldsen*, Bielefeld, 1896.
Tenerani : RAGGI. *Della vita e delle opere di Pietro T...., del suo tempo e della sua scuola...*, Florence, 1880 (ouvrage essentiel pour l'histoire de la sculpture à Rome entre 1830 et 1870).
Ferrari : CITTADELLA. *Opere di scultura di Giuseppe F.*, Ferrare, 1859. — XXX. *Statua di Vincenzo Monti scolpita da Giovanni F.*, Rome, 1837.
Revelli : ROSSI. *Salvator R....*, Toulon, 1892.
Jacometti : *Vita di Ignazio J.*, Rome, 1892.
Angelini : MORELLI. *Della vita artistica di Tito A.*, Naples, 1878.
Bartolini : Notice par TUTINO dans le *Lexikon* de Thieme (avec Bibliographie). — TINTI. Lorenzo B. e il classicismo, *Rassegna d'arte*, 1922.
Pampaloni. — MISSIRINI. *Memorie sulla vita e sui lavori dell'insigne scultore fiorentino Luigi P.*, Florence, 1882.

Freccia : Mariotti. *Necrologia dello scultore P. F.*, Florence, 1856.

Dupré : Blanc (Ch.). *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876. — Dupré. *Pensieri sull' arte e ricordi autobiografici*, Florence, 1901. — Venturi (Luigi). *Scritti minori e lettere di Giovanni D.*, Florence, 1885. — XXX. *Giovanni D.*, Milano, 1917. — Sapori. *Giovanni D.*, Turin, 1920.

Sarrocchi : *Cenni biografici dello scultore senese Tito S...*, Sienne, 1924.

Pizzi : Diedo. *Elogio del Professore Angelo P.* (*Atti dell' Accademia*, 1842).

Gaggini : Bertinaria. *Della vita e delle opere dello scultore G.*, Turin, 1869.

Marochetti : Notice dans la *Nouvelle Biographie générale de Firmin-Didot*, t. XXXIII, Paris, 1863. — Planche. *Portraits d'artistes*, t. II, Paris, 1853. — Fortis (de). *Notice sur la statue équestre d'Emmanuel-Philibert*, Paris, 1838.

Vela : Guidini. *Vincenzo V.*, Côme, 1893. — Calderini. *Vincenzo V., scultore*, con introduzione di Mario Calderini, Turin, 1920. — *Museo Vela in Ligornetto, Catalogo...*, Berne, 1901.

C'est pour nous un agréable devoir de remercier ici notre ami M. Achille Bertini Calosso, directeur de la Galerie Borghèse, à Rome, qui, avec son extrême obligeance, nous a facilité l'illustration de ce chapitre et procuré maints renseignements.

CHAPITRE V

LA PEINTURE EN ITALIE DE 1789 A 1870[1]

Le retour à l'antiquité, qui, en France, bien avant la Révolution et l'avènement du nouveau César, avait commencé à marquer de sa puissante empreinte l'art et les lettres, aurait dû susciter en Italie, dès le début du XIXe siècle, une Renaissance comparable peut-être à celle qui, trois cents ans plus tôt, avait porté Florence et Rome à la tête de la civilisation. La découverte récente d'Herculanum et de Pompéi, les collections papales et princières enrichies d'innombrables chefs-d'œuvre, l'organisation des premiers musées, quel moment unique pour infuser un sang ardent et pur aux veines appauvries de l'art académique! Cependant les circonstances étaient contraires. Les chefs-d'œuvre, par droit de conquête, émigraient pour un temps à Paris, et, si quelque velléité de génie avait agité le monde des artistes, le despotisme de Napoléon eût vite fait de l'asservir; mais les génies ne paraissaient point, et l'archéologie étouffait l'art. La sculpture seule semblait attendre des grands modèles antiques une impulsion vivifiante, et de cette impulsion lui est né un Canova; à la peinture italienne, privée de modèles, et visiblement en quête d'une existence nouvelle, il a manqué un David.

La peinture académique. Milan. — Les théories toutefois ne manquaient point, et la rhétorique davidienne trouvait un terrain préparé à l'Académie des Beaux-Arts de Milan. Fondée en 1776, dans l'ancien collège des Jésuites de Brera, par le comte de Firmian, administrateur général de la Lombardie, aux ordres de l'impératrice Marie-Thérèse, cette Académie eut dès l'abord une célébrité considérable, grâce aux leçons et aux œuvres de Traballesi.

1. Par M. André Pératé.

Giuliano Traballesi (1727-1812) ménage adroitement la transition de la fantaisie éblouissante de Tiepolo jusqu'au plus glacial académisme. Ayant étudié Corrège à Parme, il lui emprunte une certaine grâce maniérée qui se fige et se solennise bientôt; la froide volupté de ses mythologies traduit assez fidèlement les poèmes de son contemporain et ami l'abbé Parini; mais que nous nous sentons loin d'un Prud'hon et d'un Chénier! Ses fresques du palais Serbelloni (*Junon chez Éole*), du palais archiducal (le *Triomphe d'Hygie*), du palais de Brera (*L'Aurore chassant la Nuit*), ses compositions allégoriques, ses imitations



Phot. Alinari.

Fig. 122. — Appiani : Apollon et les neuf Muses sur le Parnasse.
(Villa royale de Milan.)

de bas-reliefs annoncent l'art savant et compassé de son illustre collaborateur et rival, Andrea Appiani (1754-1817).

Ce Milanais, dont les premiers travaux furent dans l'atelier de Carlo Maria de Giudici, architecte de la fabrique du Dôme, puis sous la direction de Traballesi à Monza, étudia, lui aussi, la technique de Corrège à Parme et compléta son instruction à Rome, à Florence et à Bologne. Son *Histoire de l'Amour et de Psyché*, dans la rotonde de la Villa Royale de Monza, lui avait valu, comme à un second Corrège, le surnom de « Peintre des Grâces »; l'énorme décor de la coupole de Santa Maria presso San Celso, exécuté de 1792 à 1797, le montre encore fidèle, dans ses nombreuses figures de docteurs, de saints et d'anges, aux leçons de la coupole de Parme. Une renommée toujours croissante le fait choisir par Napoléon, roi d'Italie, pour son « premier peintre »; en 1808, il glorifie le conquérant sous les traits de *Jupiter dominant le globe terrestre*, parmi les figures de *La Force*, de *La Justice*, de *La Sagesse* et

de *La Modération*, à la voûte et aux parois d'un des salons du Palais Royal de Milan; en 1810, il peint dans une autre salle du même palais une fresque allégorique, *L'Hyménée et la Paix*, et une *Légende de Psyché*, toute inspirée de Raphaël. C'est aussi pour la Villa Royale de Milan qu'il a composé son œuvre maîtresse, *Apollon et les neuf Muses sur le Parnasse*, dont la peinture harmonieuse et froide est de 1811 (fig. 122).

Outre ses tableaux de religion et d'histoire, Appiani a laissé quelques beaux portraits, de la *Marquise Serbelloni* et de *Marianna Waldestein*, à l'Académie romaine de Saint-Luc; de *Canova*, au Musée industriel de Milan; de *Foscolo*, au Musée de Brera; de *Bodoni*, à la Pinacothèque de Parme; de *Monti*, à la Galerie Nationale de Rome. Toute une salle fort intéressante du Musée de Brera est remplie de ses esquisses et de ses cartons.



Phot. Alinari.

Fig. 123. — G. Borghesi : L'Impératrice Marie-Louise. (Pinacothèque de Parme.)

La meilleure gloire de Giuseppe Bossi (1777-1815), qui fut aussi poète et historien d'art, élève de Traballesi et d'Appiani, est d'avoir fondé ce Musée de Brera, où la peinture milanaise moderne a trouvé un admirable asile, auprès des chefs-d'œuvre d'autrefois. Le grand carton de son *Parnasse italien* y est conservé.

Girolamo Bruschi, de Savone (1765-1812), a peint dans cette ville des tableaux religieux (à la cathédrale), une *Apothéose de Napoléon* (au palais Rovere), une *Chute des Géants* (au Musée). Pelagio Palagi, de Bologne (1777-1860), auteur d'un *Jupiter dans l'Olympe*, au Palais Royal de Milan, appelé par le roi Charles-Albert en 1835 à Turin, y substitue ses froides inventions décoratives à la gracieuse ornementation du XVIIIe siècle. Giuseppe Diotti, de Casalmaggiore (1779-1846), n'est pas moins solennel avec son *Comte Ugolin* (Pinacothèque de Brescia), son *Antigone condamnée* (Galerie Lochis, à Bergame), sa *Mort de Socrate*

(Musée de Brera). Il a fondé l'école d'art de Bergame, où il enseigna durant trente ans. Giambattista Borghesi, de Parme (1791-1846), a peint un beau portrait de l'*Impératrice Marie-Louise* (fig. 125); et Carlo Bellosio, de Bellagio (1801-1851), a signé une *Chute des Géants* et un *Déluge Universel*, dans les châteaux royaux de Stupinigi et de Racconigi.

Venise et Florence. — A peine doit-on faire mention de quelques artistes vénitiens, dont l'académisme paraîtra plus lamentable, si l'on songe aux fantaisies éblouissantes dont les sépare moins d'un demi-siècle. L'introduction des modes grecques et romaines dans la cité des doges ne fut qu'une piteuse contrefaçon. Cependant, à Venise comme à Milan, l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture s'est transformée, et Napoléon lui substitue l'Académie royale des Beaux-Arts, qui s'installe, en 1807, dans le couvent et la Scuola de Santa Maria della Carità. Le comte Cicognara, qui en devient président en 1809, y organise le magnifique Musée toujours offert à notre admiration, et dont les principales peintures proviennent des églises et des couvents d'alentour.

Lattanzio Querena (1768-1853) exécuta en 1836 les cartons de la grande mosaïque du *Jugement Dernier* pour la façade du Dôme de Saint-Marc; Odorico Politi (1785-1846) et Michelangelo Grigoletti (1801-1870) peignirent des tableaux d'église; Giovanni Demin, né en 1785 à Bellune, connut la grande célébrité pour sa fresque médiocre de la villa Patt, *Jeunes filles spartiates s'exerçant à la lutte*, et Pietro Paoletti, né en 1801 à Bellune également, peignit dans la même villa un *Ésope contant ses fables*, puis s'en alla décorer Santa Maria Formosa de Venise et le théâtre de Padoue.

A Florence, un élève passionné de David, Pietro Benvenuti, né en 1769 à Arezzo, appelé en 1803 à l'Académie de dessin par la grande-duchesse Elisa Baciocchi, propage l'enseignement classique. Il a groupé, autour de la grande-duchesse, dans une toile solennelle du Musée de Versailles, les principaux artistes occupés à la glorifier, parmi lesquels Canova et lui-même (fig. 124). Vers 1830, il a décoré de ses fresques divers monuments, entre autres les coupoles des chapelles des Médicis, à San Lorenzo, et la salle d'Hercule, au palais Pitti. Il est mort à Florence en 1844.

Son contemporain Luigi Sabatelli (1772-1850), professeur à l'Académie de Milan, a peint aussi un des plafonds du palais Pitti (la salle de l'Iliade); il eut pour collaborateurs ses deux fils, Francesco (1803-1829) et Giuseppe (1813-1843), qui, morts très jeunes, ont laissé un certain nombre de tableaux de piété et d'histoire, le dernier surtout un *Farinata degli Uberti* qui fut célèbre, et que conserve l'Académie de Flo-

rence. L'*Entrée de Charles VIII à Florence*, au même Musée, est le chef-d'œuvre de Giuseppe Bezzuoli (1784-1855).

Rome et l'Académie de Saint-Luc. — C'est à Rome tout naturellement que se concentrait la réaction classique, et que la doctrine académique trouvait ses meilleurs modèles. Toute l'esthétique de Winckelmann reposait sur l'analyse des chefs-d'œuvre de l'antiquité, et les leçons de peintres tels que Mengs ou Batoni préparaient à l'admiration



Phot. Giraudon.

Fig. 124. — Benvenuti : La Grande-Duchesse Elisa Baciocchi et ses artistes. (Musée de Versailles.)

des théories davidiennes, en grand honneur à l'Académie de France. Mais la plus puissante influence était exercée par Canova, qui avait obtenu de Pie VII une sorte de brevet officiel, un monopole d'enseignement conféré, sous sa direction suprême, à l'Académie de Saint-Luc. Des peintres comme les Siciliens Francesco Manno (1754-1831), élève de Batoni, et Giuseppe Errante (1760-1821) y venaient chercher les formules de l'art religieux. Gaspare Landi (1756-1830), né à Plaisance, devenait en 1817 président de l'Académie, dont il avait longuement illustré la doctrine, soit dans sa ville natale, soit à Florence ou à Naples, par des tableaux où la mythologie alterne avec les sujets pieux, de composition banale, mais d'une vigueur de coloris qui le fit louer comme le premier peintre de l'Italie moderne, cité par Gœthe et par Schlegel.

Vincenzo Camuccini (1768-1844), plus romain que les précédents,

représente plus abondamment la tradition classique, et reçoit plus profondément la forte empreinte de David. Pour avoir trop longuement copié les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange et d'André del Sarto, il s'était interdit toute velléité de composition originale, mais son autorité s'en était accrue. Une *Mort de Jules César* et une *Virginie* (au palais de Capodimonte), ses premiers grands ouvrages, sont exécutés, dès 1795, d'après les conseils de son ami, l'illustre archéologue Visconti. Pie VII, en 1803, lui confie la direction de l'école de mosaïque, et le fait travailler pour Saint-Pierre ; Napoléon lui commande une décoration nouvelle du palais du Quirinal (un *Ptolémée Philadelphe* et un *Charlemagne*, transporté par Murat au Palais Royal de Naples, en faisaient partie) ; en 1808, il est proclamé « prince » de l'Académie de Saint-Luc. Il a laissé de nombreux portraits, parmi lesquels celui du pape.

Son principal émule, Filippo Agricola (1776-1857), professeur, puis directeur (en 1843) de l'Académie de Saint-Luc, célébré par le poète Monti, dont il avait peint la fille (Galerie Nationale de Rome), toucha le sommet de sa gloire le jour où fut transporté solennellement à la basilique de Saint-Paul, relevée de ses ruines, son grand tableau de l'*Assomption*, relégué depuis dans un vestibule du cloître. En même temps que ce tableau d'autel, trois autres étaient commandés à Camuccini, à Coghetti et à Podesti. Francesco Coghetti, né à Bergame en 1804 et mort à Rome en 1875, dessinateur habile, a peint à fresque dans les cathédrales de Savone et de Bergame de grandes compositions historiques et pieuses, et d'autres, accompagnées de tableaux d'autel, en diverses églises de Rome. Quant à Francesco Podesti, qui, né avec le siècle, dura presque autant (1800-1895), il vit se transformer la peinture italienne sans que les sages principes de son éducation en fussent aucunement troublés. Agé de quatre-vingts ans, il peignait encore *Pollion et César* comme eût pu faire un condisciple du baron Gérard ou de Schnetz. Son *Martyre de saint Laurent*, à Saint-Cyriaque d'Ancône, est une de ses premières et de ses meilleures œuvres, et sa grande fresque du Vatican, la *Proclamation du dogme de l'Immaculée Conception*, continue de façon honorable, non pas assurément les Raphaël des Chambres voisines, mais les Jules Romain ou les Pierino del Vaga.

La tradition académique se poursuit avec la même monotonie chez les Romains Giovanni Silvagni (1790-1853), Ferdinando Cavalleri (1794-1865), Alessandro Capalti, portraitiste fécond (1817-1868), les Napolitains Tommaso de Vivo (1790-1884) et Filippo Balbi (1806-1890), le Sicilien Natale Carta (1790-1884). Luigi Rubio (1808-1890), couronné au Capitole sous Léon XII, exporte l'enseignement de Saint-Luc en Pologne et en Russie, et se fait enrôler à Paris par le roi Louis-Philippe dans la troupe des artistes de Versailles. Tommaso Minardi enfin (1787-1871),

qui succède en 1857 à Agricola dans la direction de l'Académie, y introduit des leçons nouvelles : à l'étude du nu d'après le modèle antique, préconisée par Canova, il substitue celle de l'anatomie, et va jusqu'à proposer à ses élèves l'exemple des grands peintres du xve et du xvie siècle, et plus spécialement de Michel-Ange. C'est le romantisme qui commence à pénétrer, bien faiblement et bien timidement d'ailleurs, dans la peinture romaine.

La peinture romantique. Compositions d'histoire et de légende. — La résurrection du moyen âge, contre lequel s'étaient acharnés les hommes de la Révolution, n'avait pas en Italie les mêmes raisons d'être qu'en France, où soudainement une floraison merveilleuse avait jailli dans les lettres et dans les arts. De ce côté-ci des Alpes, de 1850 à 1870, il y a évidemment quelque chose de changé, mais cette rentrée de la vie dans un corps en apparence épuisé, ou plutôt qui sommeille, se fait sans nulle violence ; la mythologie s'élimine peu à peu, pour laisser le champ libre à l'histoire moderne et aux compositions patriotiques ; les portraits moins solennels voisinent avec des scènes familières, où l'intimité du sentiment prendra bientôt le premier rôle. Cependant le métier des peintres demeure sage et appliqué, sans trace nulle part de la science nouvelle des couleurs, qui chez un Delacroix traduit tout le plus violent et le plus sublime de la passion.



Phot. Anderson.

Fig. 125. — Camuccini : Son portrait par lui-même.
(Académie de Saint-Luc, Rome.)

Ce règne modéré du romantisme débute à Milan vers 1820, au temps où s'y ouvre l'atelier du peintre Francesco Hayez (1791-1882), qui, élève à l'Académie de Venise de Maggiotto et de Cicognara, avait reçu à Rome les leçons de Palagi, et y avait connu Cornelius, Overbeck et Ingres. Après avoir travaillé à Florence et à Naples, où il eut des commandes de Murat, et, pendant trois ans, décoré à fresque de compositions toutes classiques des maisons de Venise, Hayez expose à Milan, en 1820, son premier tableau historique, *Les adieux de Pietro Rossi à sa famille*, puis, l'année suivante, *La Carmagnole* et *Les Vêpres siciliennes*. Ses beaux portraits de contemporains illustres, *Alessandro Manzoni*, *Massimo d'Azeglio*, le *Comte Arese*, le sculpteur *Pompeo Marchesi*, sont comparables à ceux qu'exécutait vers le même temps Paul Delaroche ; et c'est à ce peintre, le plus populaire sinon le plus grand des artistes français de ce temps-là,

que l'on peut songer, plutôt qu'à Ingres, devant des compositions comme *Le baiser*, de 1859 (Galerie d'art moderne, à Milan, fig. 126), *Les deux Foscari*, *Les Croisés*, *La vengeance d'une rivale*. A l'Exposition Universelle de Paris, en 1867, il glorifiait les destinées nouvelles de sa patrie par des peintures militaires, la *Bataille de Magenta*, *Le récit du Garibaldien*, *Le baiser du Volontaire*; enfin, presque nonagénaire, en 1879, il peignait encore d'une main un peu tremblante son propre portrait.

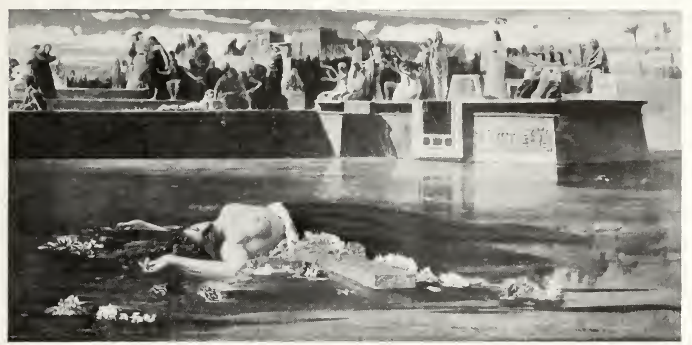
Parmi les élèves milanais de Hayez, Cherubino Cornienti (1816-1860) est l'auteur de *La femme du Lévite*, d'un *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, de la *Visite de Ludovic le More à Léonard de Vinci*; Giuseppe Bertini (1825-1898), fils d'un peintre de vitraux, se fait connaître à vingt ans par un *Dante et fra Ilario*, va travailler à Rome, à Venise, à Trieste, où il décore de fresques l'église illyrienne de Saint-Spiridion, laisse, entre autres peintures de coloris brillant et contrasté, un *Tasse reçu par Emmanuel-Philibert* (au Palais Royal de Turin) et une *Ophélie avec Laërte*, un des tableaux modernes les plus populaires du Musée de Brera ; Raffaele Casnedi, de San Remo (1822-1889), décore de fresques plusieurs églises de campagne, et peint, en 1865, dans la gare centrale de Milan, la *Reconstitution du royaume d'Italie*. Eleuterio Pagliano, de Casal Monferrato (1826-1905), élève de Sabatelli à l'Académie de Brera, a peint aussi, dans la gare de Milan, des figures allégoriques de *Venise* et de *Naples*; mais son principal mérite est d'avoir su exprimer, en observateur sincère et en beau coloriste, les grands faits militaires d'où est sortie l'Italie nouvelle, et où il eut sa vaillante part : combattant de 1848 et 1859, il a peint le *Débarquement de Garibaldi à Sesto Calende* et la *Prise du cimetière de Solférino*, envoyée à Paris à l'Exposition de 1867, où figurait le *Napoléon III à Solférino* de Meissonier.



Phot. Alinari.

FIG. 126. — Hayez : Le Baiser, ou les Adieux de Roméo et de Juliette.
(Galerie d'art moderne, Milan.)

Les frères Induno accentuent la note moderne trop discrètement indiquée par Hayez, et inaugurent en Italie cette peinture de « genre » qui, amusante à ses débuts, deviendra bientôt d'une abondance et d'une banalité intolérables. L'aîné, Domenico (1815-1878), commence par la peinture d'histoire, *Le Bulletin de la paix de Villafranca*, un *Portrait équestre de Victor-Emmanuel*, puis s'abandonne à la fantaisie mi-plaisante, mi-sentimentale de gentilles anecdotes (*L'antiquaire*, Galerie d'art moderne de Florence, *Le chasseur*, Galerie d'art moderne de Milan), où n'excelle pas moins le cadet, Gerolamo (1828-1891), avec sa *Chute des feuilles*, sa *Partie d'échecs*, son *Départ des mariés*, sa *Fiancée du Garibaldien*, auxquels



Phot. Alinari.

FIG. 127. — Faruffini : La Vierge du Nil.
(Galerie Nationale d'art moderne, Rome.)

s'oppose noblement un grand tableau comme la *Rencontre de Garibaldi et de Victor-Emmanuel* (Galerie Nationale de Rome).

Giovanni Carnevali (1806-1875), admirablement doué, mais fantasque, ne se montre persévérant que dans la recherche de l'expression lumineuse, et ses paysages bibliques semblent évoquer Turner, qu'il ne connut point, parmi les souvenirs de Claude Lorrain, qu'il put étudier à Paris. Son condisciple Enrico Scuri, de Bergame (1806-1892), fut surtout décorateur à fresque ; il exposait à Turin, en 1875, une mélodramatique *Dernière nuit de Néron*. Le garibaldien Sebastiano de Albertis (1828-1897) est un beau peintre militaire qui connut le grand succès avec sa *Charge des carabiniers à Pastrengo*, exposée à Turin en 1880. Quant au Mantouan Tullo Massarani (1826-1905), il fut trop aimable écrivain pour que sa peinture, également aimable, mais sans personnalité, mérite mieux qu'une mention.

Federico Faruffini (1831-1869), esprit inquiet, ne sut pas conduire à

leur entier achèvement ses heureux dons de coloriste ; il se donna la mort, sans avoir compris qu'il était parvenu au seuil de l'art italien moderne; son camarade d'atelier aux Académies de Venise et de Milan, Tranquillo Cremona, exerça une influence que nous aurons bientôt à constater; mais on ne saurait oublier le *César Borgia*, le *Machiavel* et surtout *La Vierge du Nil* de Faruffini (fig. 127).

A Venise, la froide solennité académique s'attarde obstinément sous un vernis d'apparence romantique ; l'honnête Pompeo Molmenti (1819-1890) peint l'*Arrestation de Filippo Calendario* et *Giotto et Cimabué*, selon les enseignements du Bolonais Lodovico Lipparini, dont les tableaux à sujets grecs semblent, tout au moins par leurs titres, d'inspi-



Phot. Anderson.

Fig. 128. — Fracassini : Condamnation de saint Étienne.
(Église Saint-Laurent, Rome.)

ration byronienne. Antonio Zona (1814-1892), Eugenio Moretti Lorese (1822-1874) demeurent fidèles à la sage composition d'école, tandis que les frères Canella, de Vérone, Antonio Rotta, de Goritz (1828-1903), et Guglielmo Stella composent d'ingénieux tableaux de genre, où la sentimentalité se nuance parfois d'une jolie verve comique et déjà réaliste.

Dans le Piémont, l'œuvre de Carlo Arienti (1803-1873), élève de Sabatelli, sort à grand'peine de la vieille tradition; si sa *Phèdre*, son *Oreste*, son *Œdipe* évoquent les leçons de David, sa *Françoise de Rimini* et sa *Barque de Caron* ne font songer ni à Ingres ni à Delacroix; il y a cependant un dramatique effet de lumière dans sa *Scène de la conjuration des Pazzi*. Francesco Gonin (1808-1889), de Turin, travaille pour les palais royaux, peint des rideaux de théâtre et des tableaux d'autel. Paolo Emilio Morgari (1815-1882), Enrico Gamba (1831-1883), Andrea Gastaldi (1826-1889), Giuseppe Isola (1806-1893) sont également de très bons élèves et de sages décorateurs. Massimo d'Azeglio, de Turin (1798-1866), est avant tout un homme politique et un écrivain de grande valeur; mais

il ne faut pas oublier que, peintre, il a laissé des paysages où se ranime la tradition du Dominiquin et de Poussin, tradition qui se continue avec Francesco Gamba (1818-1887), Angelo Beccaria (1820-1898), Carlo Piacenza (1814-1887), pour aboutir au novateur Antonio Fontanesi.

A Florence, les peintures historiques ou pieuses d'Adeodato Malatesta (1806-1864) procèdent encore de l'art de Benvenuti et de Bartolini; celles de Luigi Mussini (1813-1888) se rattachent à un plus haut enseignement, celui d'Ingres; elles sont froides et pures (*Eudore et Cymodocée*, à l'Académie de Florence, les mosaïques de *La Nativité* et de *l'Assomption*, à la façade du Dôme de Sienne). Alessandro Franchi (1838-1914), le cher élève de Mussini, a fait toute sa carrière à Sienne ; il a orné de ses peintures la chambre de sainte Catherine, et laissé à l'église des Servites un noble tableau de l'*Apparition de la Vierge aux fondateurs de l'Ordre*. Amos Cassioli, d'Asciano (1832-1896), a peint toute l'épopée du *Risorgimento*, traitée encore par Carlo Ademollo (1828-1911). L'*Ecce Homo* d'Antonio Ciseri (1821-1891) donne une version nouvelle d'un sujet si profondément dramatique (Galerie Nationale de Rome); *L'expulsion du duc d'Athènes* (même Galerie) de Stefano Ussi (1822-1901), avec sa composition théâtrale fortement équilibrée, mais un peu sombre, n'annonce pas les vibrantes harmonies lumineuses que l'artiste devait aller chercher au Maroc; elles lui ont valu un rang des plus honorables parmi les peintres modernes.

A Rome enfin, de solennels tableaux d'église sont dus à Nicola Consoni, de Rieti (1814-1884), à Pietro Gagliardi (1809-1890), à Francesco Grandi (1831-1891), à Cesare Fracassini surtout (1838-1867), qui, malgré une mort prématurée, sut vivifier d'un sentiment sincère, à la manière d'Hippolyte Flandrin, des compositions trop exposées aux redites (*Les martyrs de Gorcum*, au Vatican, et surtout les fresques de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, fig. 128).

BIBLIOGRAPHIE

Ajouter aux livres cités du précédent chapitre (dont les plus importants sont le *Manuel* Springer-Ricci et l'*Histoire de l'Art italien contemporain*, de Callari) : A. Melani. *Manuale di pittura italiana antica e moderna*, Milan. s. d. — Pompeo Molmenti. *La Peinture Vénitienne*, Florence, 1904. — Anna Franchi. *Arte e Artisti Toscani*, Florence, 1902. — Luisa Anzoletti. *Epistolario artistico di Luigi Mussini*, Sienne, 1893; *Alessandro Franchi e le sue opere*, Sienne, 1915. — G. Nicodemi. *La pittura milanese nell' età neoclassica*, Milan, 1915. et, dans l'*Allg. Lex.* de Thieme, les articles *Agricola*, *Appiani*, *Benvenuti*, *Camuccini*, *Coghetti*, *Faruffini*, *Fracassini*, *Hayez*, etc...

CHAPITRE VI

L'ART EN ALLEMAGNE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE[1]

I. — ARCHITECTURE

A l'architecture *baroque* qui s'était épanouie en Allemagne après la guerre de Trente ans[2] succède, après la guerre de Sept ans, l'architecture *classique*.

On croit généralement que ce néo-classicisme allemand a été une réaction contre l'influence française qui s'était si fortement implantée au XVIIIe siècle avec Robert de Cotte et Nicolas de Pigage dans l'Allemagne rhénane, François Cuvilliès à Munich, les du Ry à Cassel, Jean de Bodt et Le Geay à Berlin. En réalité, le nouveau style architectural reste tributaire des modèles français : il procède du style Louis XVI et du style Empire qui en est le prolongement.

La preuve en est que les premiers édifices de type classique élevés en Allemagne sont dus à deux architectes français : Peyre le jeune et Charles Mangin, qui ont construit, l'un, le *Palais Électoral* de Coblence (1779-1786), l'autre, l'hôtel de la *Grande Prévôté* à Mayence (1782-1786). La domination française qui s'étend sur presque toute l'Allemagne pendant un quart de siècle, depuis la Révolution jusqu'à la chute de Napoléon, ne pouvait que favoriser cette expansion artistique. Les Napoléonides emploient des architectes à eux, tel ce Grandjean de Montigny, favori du roi Jérôme, qui construit à Cassel la salle des

1. Par M. Louis Réau.
2. Voir tome VII, première partie, chapitre VI.

États, la porte triomphale des Grandes Écuries, le Théâtre, des fontaines publiques, sans compter le Palais Royal qu'il refait presque entièrement de 1810 à 1814. Les palais des feudataires de Napoléon à Carlsruhe, Stuttgart, Darmstadt, Wurzbourg sont décorés et remeublés en style Empire.

Les principaux architectes allemands de cette époque, notamment Leo von Klenze, se sont formés à Paris. Dans l'église Saint-Nicolas de Potsdam, dont la coupole se dresse sur un tambour entouré de colonnes, Schinkel imite visiblement le Panthéon de Soufflot. On peut même citer



Phot. Stoedtner.

Fig. 129. — Langhans : La Porte de Brandebourg (1790). Berlin.

deux architectes rhénans : Gau et Hittorff, qui se fixent à Paris où ils font une brillante carrière.

Au XVIIIe siècle le style baroque avait surtout fleuri dans les résidences des électeurs ecclésiastiques et des princes-évêques : à Bonn, Brühl, Bruchsal, Wurzbourg, ou dans les grands couvents de Bavière et de Basse-Autriche. La Révolution, qui supprime les électorats ecclésiastiques, sécularise les couvents, simplifie la carte politique de l'Empire, provoque un déplacement des centres d'art en faveur des deux capitales de l'Allemagne du Nord et de l'Allemagne du Sud : Berlin et Munich, qui prennent dès lors la tête du mouvement.

Berlin. — Le classicisme berlinois est inauguré par K.-G. Langhans (1733-1808), qui dresse à l'extrémité de l'avenue « Sous les Tilleuls » la *Porte de Brandebourg* (1790) : contrefaçon des Propylées, dont les douze colonnes doriques, au fût cannelé, supportent le *Quadrige* de

Schadow. Cette porte triomphale est devenue l'emblème de la capitale prussienne.

Mais Langhans n'est qu'un précurseur. Le véritable représentant du style classique est Karl-Friedrich Schinkel (1781-1841), qui s'était formé, comme son contemporain Klenze, à l'école de Friedrich Gilly (1771-1800), mort trop jeune pour donner sa mesure. La période d'humiliation que traverse la Prusse entre les batailles d'Iéna et de Leipzig était peu favorable à l'architecture. Schinkel, qui avait un certain talent



Phot. Stoedtner.

Fig. 150. — Schinkel : Le Théâtre. Berlin.

de peintre, employa ces années d'inaction forcée à peindre des panoramas, des décors de théâtre : diète salutaire en ce sens qu'elle développa son imagination et sa faculté innée d'harmoniser les architectures avec les paysages.

Il se rattrape en déployant après 1815, dans le cadre d'une Prusse toute fière d'avoir recouvré sa force et son prestige, une fiévreuse activité. Fait bien caractéristique pour une monarchie militaire dont la guerre était l'industrie traditionnelle! De même que le premier monument élevé à Berlin par le Grand Électeur est un *Arsenal*, le premier édifice auquel Schinkel attacha son nom est un *Corps de garde*. Ce Corps de garde (Hauptwache) est d'ailleurs aussi peu adapté à sa destination que les Barrières d'octroi de Ledoux : un sacellum dorique est une étrange guérite pour des grenadiers prussiens.

Les deux œuvres les plus remarquables de Schinkel sont le *Théâtre* et le *Musée*, dont les péristyles et les colonnades classiques se profilent

majestueusement au sommet de grands escaliers formant socles. Ce sont des constructions sans grande originalité, qui valent surtout par l'harmonie des proportions et l'accord heureusement calculé des lignes et des masses avec l'entourage. Sans avoir la puissance du Château Royal de Schlüter, le Musée de Schinkel, qui lui fait pendant de l'autre côté du Jardin de plaisance (Lustgarten), réussit assez bien à lui faire contrepoids sans monotonie et écho sans dissonance.

Si le *Corps de garde*, le *Théâtre* et le *Musée* de Berlin sont des pastiches de l'architecture antique, il ne faut pas croire que Schinkel ait construit exclusivement dans ce style. C'est un éclectique qui s'inspirera tout



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 151. — Leo von Klenze : La Glyptothèque, Munich.

aussi bien, à l'occasion, de la Renaissance italienne ou du style gothique qu'il appelait naïvement, comme ses contemporains, le style allemand (*altdeutsche Baukunst*). Ses plus belles conceptions : le Château Royal d'Athènes, le château de l'impératrice de Russie à Orianda, en Crimée, sont malheureusement restées sur le papier.

Son principal continuateur à Berlin fut Friedrich-August Stüler (1800-1865), qui éleva la coupole de la chapelle du Château, le *Nouveau Musée*, dont l'escalier monumental fut décoré par Kaulbach, et la *National-Galerie*, sorte de *Maison carrée* juchée sur un haut piédestal et aussi mal adaptée que possible à sa fonction de musée d'art moderne.

Munich. — La capitale de la Bavière n'avait joué jusqu'alors dans la vie artistique de l'Allemagne qu'un rôle assez secondaire. C'est au com-

mencement du XIXe siècle, sous le mécénat du roi Louis Ier (1815-1848), qu'elle devient une ville d'art, rivale souvent heureuse de Berlin.

Munich eut son Schinkel dans la personne de Leo von Klenze (1784-1864), un Allemand du Nord, qui transplanta le classicisme enseigné par Gilly de l'Athènes de la Sprée dans l'Athènes de l'Isar.

Comme Schinkel et Stüler, Klenze a surtout construit des *musées*. C'est dans ce genre d'édifice, dont elle se fit pour ainsi dire une spécialité, que l'architecture classique allemande a donné tout son effort et devancé les architectes français, qui, par suite de l'affectation du palais du Louvre aux collections nationales, n'ont pas eu l'occasion d'étudier et de résoudre le problème du musée moderne. Klenze dota Munich d'une *Glyptothèque* et d'une *Pinacothèque* : pastiches un peu hybrides sans doute, si l'on considère les façades, où des portiques pseudo-grecs s'encadrent de murs aveugles percés de niches Renaissance, mais modèles de distribution rationnelle avec leurs grandes salles bordées d'une double rangée de petits cabinets qui s'ouvrent comme des chapelles sur une nef d'église et se prêtent à merveille à l'exposition d'œuvres d'art de proportions plus menues et de caractère plus intime. Cette disposition a été imitée dans presque tous les musées d'Europe. La réputation de Klenze était si bien établie que le tsar Nicolas Ier s'adressa à lui pour construire à Pétersbourg le *Musée de l'Ermitage*.



Phot. Stoedtner

FIG. 152. — Leo von Klenze : Les Propylées. Munich.

Ces trois musées mis à part, ses œuvres les plus populaires sont les *Propylées* de Munich et le *Walhalla*, — Panthéon germanique en style grec, — qui s'élève au-dessus du Danube non loin de Ratisbonne, et qui fut consacré par le roi Louis Ier à toutes les gloires de l'Allemagne, ou du moins de l'Allemagne catholique — car Luther en fut exclu.

A côté de Klenze travaillait à Munich Friedrich von Gärtner (1792-1847), éclectique sans personnalité, qui copia tour à tour et indifféremment la chapelle Palatine de Palerme, l'arc de Constantin à Rome, la Loggia dei Lanzi de Florence, baptisés pour la circonstance *Église Saint-Louis* (Ludwigskirche), *Porte de la Victoire* (Siegesthor), *Loggia des généraux* (Feldherrnhalle).

C'est ainsi que la résidence de Louis Ier devient un véritable musée

de copies en plein air, une carte d'échantillons, où se coudoient les styles les plus hétérogènes.

Rien de plus affligeant et de plus morne que ce carnaval architectural où tous les édifices semblent porter des masques et où aucun ne montre son visage. La *Ludwigstrasse*, la voie triomphale du nouveau Munich, est l'endroit où s'étalent le plus crûment la pauvreté, l'impuissance de ce néo-classicisme bavarois : c'est sans contredit la rue la plus ennuyeuse du monde.

Au néo-classique et au néo-gothique, complètement usés, succède vers le milieu du XIXe siècle une nouvelle forme d'éclectisme : le style *néo-Renaissance*, propagé en Allemagne par Gottfried Semper, l'architecte du *Musée* de Dresde. Ainsi, c'est encore un musée qui, après les édifices de même nature élevés à Berlin et à Munich par Schinkel et Klenze, jalonne le nouveau tournant de l'architecture allemande.



Phot. Neue Phot. Gesellschaft.

Fig. 133. — Dannecker : Ariane.
(Musée Bethmann, Francfort.)

II. — SCULPTURE

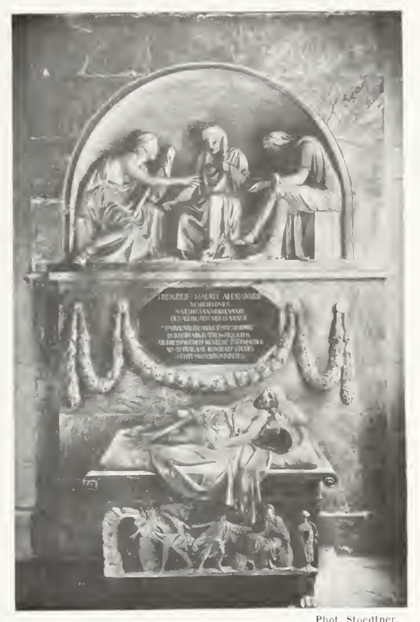
La sculpture allemande de la première moitié du XIXe siècle a suivi une évolution parallèle à celle de l'architecture.

L'influence de l'école française y est également très marquée. Le Souabe Heinrich Dannecker (1758-1841), connu par son buste de *Schiller* et son groupe d'*Ariane sur une panthère*, au Musée Bethmann de Francfort, fut à Paris l'élève de Pajou, après avoir été préalablement débrouillé à Stuttgart par Lejeune et Nicolas Guibal. Il demeura toute sa vie en relations avec les artistes français. En 1806, il est chargé d'acquérir à Paris les moulages des meilleurs antiques du Musée Napoléon. En 1834, il reçoit la visite de David d'Angers, qui modèle son médaillon. Un autre Wurtembergeois, Charles Schiffauer, est inscrit en 1785 sur les registres de l'Académie royale comme élève de Pajou.

Le Berlinois Friedrich Tieck, frère du poète romantique, a fréquenté

l'atelier de David, où affluaient non seulement les peintres, mais les sculpteurs; il obtint même en l'an VII un second prix au Salon de Paris avec un bas-relief gravé par Landon : *Priam aux pieds d'Achille*. Mme de Staël lui commanda en 1816 une statue en marbre de son père, le financier *Necker*.

Quant au Rhénan Jean-Jacques Flatters, élève de Houdon, il se fixa définitivement à Paris, comme ses compatriotes les architectes Gau et Hittorff.



Phot. Stoedtner.

Fig. 134. — Tassaert et Schadow : Tombeau du comte de la Marche. Berlin.

Berlin. — Le principal centre de la sculpture, comme de l'architecture allemande de cette période, est Berlin. Dresde et Munich ne viennent qu'en seconde ligne.

Gottfried Schadow (1764-1850), qui est l'artiste le mieux doué de sa génération, balance entre le « goût français » de son maître Tassaert et le « goût antique » de Thorvaldsen. Mais il échappe à la fois aux mièvreries du rococo et à la froideur du classicisme par un réalisme sain, commun à la lignée des artistes spécifiquement berlinois, depuis Chodowiecki et Krüger jusqu'à Menzel et Liebermann.

Dans sa première œuvre importante, le *Monument funéraire* en marbre *du jeune comte de la Marche*, fils naturel de Frédéric-Guillaume II, exécuté en 1790 pour l'église Sainte-Dorothée de Berlin, il est encore très XVIIIe siècle (*zopfig*). D'ailleurs le modèle primitif avait été conçu et exécuté par Tassaert dans les derniers mois de sa vie. Schadow se contenta de le remanier, en conservant toutefois le groupe des trois Parques du tympan, qui symbolisent la brièveté de la vie du petit prince. Il remplaça l'allégorie banale du Temps poussant dans la tombe sa jeune victime par la figure gisante de l'enfant qui sommeille, la tête appuyée sur un casque en guise d'oreiller.

La statue de *Frédéric II* à Stettin (1793), celles de ses généraux : le

fringant hussard *Zieten* (1794) et le vieux *Dessauer* (1800), qui ont été transportées de la place Guillaume (Wilhelmplatz) au Musée Empereur Frédéric, attestent un réalisme d'autant plus méritoire que les classiques de tous les pays avaient la superstition du nu héroïque. Avec un grand bon sens Schadow refuse de travestir ses héros à l'antique et se prononce résolument en faveur du costume moderne. « Les artistes, écrit-il, trouvaient habituellement le costume de la nation ou trop vulgaire ou trop pittoresque. Ils croyaient devoir diviniser leurs héros. Mais les statues qui portent cet uniforme à la romaine ont toutes le même caractère ou plutôt elles n'en ont aucun. Elles ont l'air d'être coulées toutes dans le même moule. Cependant plus une figure évoque le caractère particulier du héros, plus elle doit faire d'impression sur le spectateur. N'est-ce pas un grand mérite pour un monument de s'expliquer lui-même et de n'avoir pas besoin d'inscription? »



Phot. Stoedtner.

Fig. 155. — Schadow : Les deux sœurs.
(Musée du château, Berlin.)

Le chef-d'œuvre le plus populaire de Schadow est le groupe en marbre de la *Princesse Louise avec sa sœur* (1797), au Musée du château de Berlin. Les portraits de femmes lui avaient toujours paru un des problèmes les plus difficiles et les plus passionnants de la sculpture. « Pour réunir la ressemblance et la grâce, pour résumer en un seul aspect l'infinie diversité des expressions qui se succèdent sur un visage, il faut un sens artistique délicat et un esprit d'observation confinant presque à la ruse. »

La peine incroyable qu'il se donna pour résoudre cette difficulté ne fut pas perdue. Les deux sœurs, tendrement enlacées, forment un groupe extrêmement gracieux, et le geste protecteur, presque maternel, de l'aînée qui met la main sur l'épaule de la cadette est rendu avec beaucoup de naturel. Mais le caractère intime de cette composition se prête beaucoup mieux, semble-t-il, à une réduction en biscuit qu'à une exécution en marbre, grandeur nature. C'est de la petite sculpture : bibelot d'étagère ou dessus de cheminée, qui ne souffre pas l'agrandissement.

Lorsque parut Christian Rauch (1777-1857), les Berlinois firent courir ce calembour intraduisible : *Schadows Ruhm ist in Rauch aufgegangen.* (La gloire de Schadow s'est envolée en fumée)[1]. En réalité, la gloire du vieux maître n'a pas été éclipsée longtemps par celle de son successeur. Très adulé de son vivant, Rauch est aujourd'hui remis à sa place, qui est loin d'être la première. C'est une sorte de David d'Angers allemand qu'on ne saurait comparer aux vrais grands sculpteurs de son époque, à Rude ou à Barye.

La popularité de cet ancien valet de chambre de Frédéric-Guil-



Phot. Stoedtner.

Fig. 136. — Rauch : Tombeau de la reine Louise.
(Mausolée de Charlottenbourg.)

laume III tient à ce qu'il a glorifié les deux héros nationaux les plus chers aux cœurs prussiens : la reine Louise et Frédéric II. Son *Tombeau* en marbre de la *Reine Louise* (1815) est l'objet d'un véritable culte et a fait du Mausolée de Charlottenbourg un lieu de pèlerinage : la reine que Schadow avait représentée dans toute la grâce de sa jeunesse est ici étendue, drapée à l'antique, sur un sarcophage.

La *Statue équestre de Frédéric le Grand*, qui se profile à l'extrémité de l'avenue « Sous les Tilleuls », n'est pas moins célèbre, et elle a même passé longtemps pour un chef-d'œuvre. Elle est en réalité très inférieure au *Grand Électeur* de Schlüter. C'est de la sculpture anecdotique plutôt que monumentale. Le *Vieux Fritz*, juché au sommet d'un haut piédestal, sur un cheval de parade, n'est ni suffisamment caractérisé, ni suffisam-

1. Le nom du sculpteur Rauch signifie en allemand *fumée*.

ment stylisé. Pour lui faire cortège et étoffer cette silhouette un peu étriquée, l'artiste a imaginé de grouper à ses pieds, suivant une conception qui a fait fortune, tous les grands hommes qui ont illustré son règne. Ainsi le monument gagne en ampleur et en signification : ce n'est plus un roi héroïsé, c'est tout un siècle, le siècle de Frédéric le Grand qui est collectivement glorifié.

La réalisation de cette idée soulève malheureusement certaines critiques.



Phot. Phot. Gesellschaft.

Fig. 157. — Rauch : Statue équestre de Frédéric le Grand. Berlin.

Au point de vue historique, le choix des grands hommes, dicté sans doute par le roi, dénote une partialité choquante : il n'y a guère que les militaires qui soient mis en vedette : quant à Lessing et Kant, ils sont relégués irrévérencieusement sous la queue du cheval.

L'objection artistique est encore plus grave : le monument, surchargé de comparses, manque d'unité. Combien la figure du Grand Électeur se détache plus puissamment sur son piédestal bas cantonné seulement de quatre esclaves enchaînés !

De même que Schadow avait célébré les généraux de la guerre de Sept ans, Rauch a glorifié par des statues en bronze ou en marbre les héros de la guerre de libération de 1813 : *Gneisenau* et *Blücher*, *Scharnhorst* et *Bülow*. Mais son réalisme est moins franc, sa personnalité plus effacée que celle de son prédécesseur.

Ses élèves August Kiss, Friedrich Drake méritent d'être mentionnés, l'un pour son *Amazone* qui décore l'escalier du Vieux Musée, l'autre pour son *Monument de Frédéric-Guillaume III*.

Dresde et Munich. — Après Berlin, c'est Dresde et Munich qui offrent à la sculpture allemande le terrain le plus favorable.

Dresde attire et retient le meilleur disciple de Rauch : Ernst Riet-

schel (1804-1864). Sa *Pietà* de Potsdam (1847), ses statues de *Lessing* à Brunswick, de *Gœthe et Schiller* à Weimar (1857), son *Monument de Luther* à Worms, qu'il laissa inachevé, témoignent de plus de métier que de tempérament.

A la même école appartiennent Julius Hähnel (1811-1891), qui dressa à Dresde la statue du poète *Kœrner*, et Johannes Schilling (1828-1910), l'auteur de la *Germania* du Niederwald.

A Munich, le sculpteur favori de Louis Ier est Ludwig Schwanthaler (1802-1848), l'auteur d'une *Bavaria* colossale qui prélude dès 1848 à la *Germania* de Schilling. Cette Gargamelle de bronze, divinité débonnaire qui préside aux beuveries de la « Fête d'Octobre », n'a malgré ses dimensions exagérées rien de monumental.

III. — PEINTURE

La peinture allemande de la première moitié du XIXe siècle n'est pas plus riche en chefs-d'œuvre que l'architecture et la sculpture. Elle a été dévoyée et stérilisée par l'enseignement académique, dont l'influence a été beaucoup plus tyrannique et plus néfaste en Allemagne que partout ailleurs.

Nous avons vu[1] qu'en France la doctrine davidienne avait été tempérée et neutralisée dans une certaine mesure par la tradition du XVIIIe siècle, encore très puissante, par les leçons du Musée Napoléon qui regorgeait de chefs-d'œuvre vénitiens et flamands, plus tard par l'influence de l'école anglaise, où s'était conservée, mieux que sur le continent, la tradition des maîtres des Pays-Bas. En Allemagne, au contraire, la doctrine anémiante de Winckelmann exerce ses ravages sans contrepoids[2]. Les peintres allemands, plus intellectuels que sensibles, plus sentimentaux que sensuels, se laissent prendre au mirage de la *peinture littéraire* (*Gedankenkunst*), ne se préoccupent que des sujets et négligent le métier.

C'est ce qui explique le déchet formidable de la peinture allemande de ce temps. Parmi les œuvres les plus vantées par les contemporains, il en est à peine deux ou trois qui surnagent. Des noms jadis glorieux, comme ceux de Cornelius et de Kaulbach, se sont dégonflés comme des baudruches. Cette peinture qui n'est pas faite pour le plaisir des yeux ne présente plus qu'un intérêt historique ou pathologique. En revanche, l'Exposition centennale, organisée à Berlin en 1906, a révélé quantité de

1. Voir ci-dessus, chap. III, *La peinture française de 1785 à 1848*, p. 77 et suiv.
2. Voir tome VII, première partie, chap. VI, *L'Art du XVIIe et du XVIIIe siècle en Allemagne*, p. 299 et suiv.

petits maîtres oubliés qui ont vécu ou plutôt végété en marge des académies. Sans vouloir exagérer l'importance purement locale de ces artistes de médiocre envergure, qui n'ont eu souvent que des velléités ou qui se sont flétris avant de fleurir, on peut dire qu'aux yeux des critiques modernes l'école allemande se recommande davantage de Schwind que de Cornelius, de Waldmüller que de Kaulbach, de Spitzweg que de Piloty, et de Friedrich que d'Achenbach. C'est un renversement complet des valeurs traditionnelles.

1. — L'ACADÉMISME INTERNATIONAL

La peinture académique allemande a eu successivement ou simultanément trois capitales : Rome, Munich et Dusseldorf. Elle a d'ailleurs pris un caractère différent dans ces trois centres : Rome est le paradis de la peinture monumentale à fresque; Munich cultive la peinture d'histoire à grand spectacle; Dusseldorf se spécialise plus modestement dans la peinture d'anecdotes.

Au début du XIXe siècle, Rome, détrônant temporairement Paris, tend à devenir la capitale internationale de l'art. Si l'on excepte Canova et Camuccini, ce groupe est composé presque exclusivement d'étrangers : les Français Ingres et Granet[1], les Russes Kiprenski, Brullov et Ivanov, les Danois Thorvaldsen et Eckersberg, et une importante colonie allemande dont les chefs reconnus sont Overbeck et Cornelius. Ces artistes appartenant à toutes les nationalités sont unis par une religion ou, si l'on préfère, une superstition commune : c'est que, hors de Rome, point de salut. Comme l'exprimait pittoresquement le Berlinois Genelli : *Der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom.* « L'artiste est à Rome dans son élément, comme le poisson dans l'eau ».

L'une des causes principales de la prodigieuse attirance que la Ville Éternelle exerce sur cette génération, c'est qu'elle a de quoi satisfaire à la fois les classiques épris de l'antiquité païenne et les romantiques chrétiens. Les uns et les autres y trouvent leur compte et, si l'on peut risquer cette expression, leur pâture.

Dans la colonie allemande de Rome, on distingue très nettement les deux courants. Les *Classiques* se groupent autour du Slesvigois Asmus-Jacob Carstens (1754-1798) et de Bonaventura Genelli, calligraphes dont les cartons monumentaux, d'un dessin aussi pur que des peintures de vases, mais aussi sec que des gravures au trait, illustrent l'histoire et la légende païennes. Les *Nazaréens*, cloîtrés dans le couvent abandonné de San

1. Voir ci-dessus, chap. III, *La peinture française de 1785 à 1848*, p. 104, 115 et suiv.

Isidoro, derrière la Trinité-du-Mont, où ils s'exercent à la vie monastique, s'efforcent au contraire de revenir à l'idéal chrétien du moyen âge.

Pour ces chrétiens fervents, l'art est une prière, un sacerdoce. Il n'y a pas d'art véritable sans la foi. Volontiers ils s'approprieraient la formule fameuse : « On se sert des couleurs, on peint avec le sentiment ». Doctrine dangereuse! Car, si le sentiment est tout, il s'ensuit que l'exécution matérielle n'est rien. Tous les progrès de la technique picturale depuis la Renaissance : anatomie, perspective, clair-obscur, apparaissent aux



Phot. Bruckmann

FIG. 138. — Cornelius : Joseph se fait reconnaître par ses frères.
Fresque de la Casa Bartholdy. 1816.
(National-Galerie, Berlin.)

Nazaréens comme des raffinements pernicieux, des tentations du démon, et ils décident que pour dématérialiser la peinture il convient de revenir à la sainte maladresse des Primitifs. Ils jettent par-dessus bord tout l'acquis des siècles et, répudiant Raphaël, se réclament de Giotto, de Fra Angelico, de Pérugin. De là, le nom de *Préraphaélites* sous lequel on les désigne généralement.

Il ne faut pas croire que le primitivisme ait été à cette époque une nouveauté. On a rappelé avec raison que les Préraphaélites allemands et anglais avaient été précédés dans cette voie par la secte française des *Primitifs* ou des *Barbus*. Dès le début du siècle, Ingres se faisait traiter de « gothique » par les Davidiens de stricte observance, sous prétexte qu'il

peignait de petits tableaux dans le goût des miniatures ou des prédelles de Quattrocentistes florentins.

Ce qui distingue la confrérie des Nazaréens allemands, c'est l'aspiration vers la peinture monumentale. Pour Cornelius et ses coreligionnaires la condition du salut de l'art allemand est « le rétablissement de la peinture à fresque » (*die Wiedereinführung der Freskomalerei*).

Par un paradoxe assez piquant, c'est dans la maison d'un Israélite, le consul de Prusse Bartholdy, que ces moines laïques trouvèrent en 1816 la première occasion de réaliser leur idéal. Par égard pour les origines de leur client, ils choisirent un thème de l'Ancien Testament : l'*Histoire de Joseph*. Les fresques de la *Casa Bartholdy*, auxquelles collaborèrent, outre Cornelius et Overbeck, Philipp Veit et Wilhelm von Schadow, le fils du sculpteur, furent transportées en 1887 à la National-Galerie de Berlin, où on les vénère comme les incunables de la peinture allemande moderne.

Le morceau capital de ce cycle est *La reconnaissance de Joseph*, par Cornelius. L'artiste renonce systématiquement aux effets de perspective et de clair-obscur des fresques de Raphaël : les figures sont disposées sur un seul plan, éclairées d'une lumière égale. La composition est bien équilibrée ; le coloris, un peu acide, ne manque pas de fraîcheur. Jamais Cornelius ne retrouvera cette heure d'inspiration de sa jeunesse.

La confrérie des Nazaréens nous a laissé une seconde œuvre collective : la décoration de la *Villa Massimi* (1821), à laquelle participèrent Schnorr von Carolsfeld et Joseph Führich.

A cette époque Cornelius avait déjà quitté Rome. Il rentra en Allemagne en 1818 pour diriger successivement les Académies de Dusseldorf, sa ville natale, de Munich et de Berlin. A Munich il tapissa de fresques la Glyptothèque et l'église Saint-Louis. Il revint à Rome en 1834 pour dessiner son carton du *Jugement dernier*, où il amalgame des emprunts à Signorelli et à Michel-Ange. La froideur et l'artifice de cette ambitieuse composition, qui nous paraissent aujourd'hui intolérables, frappaient déjà les contemporains. Le peintre français Constantin, qui séjournait à cette époque à Rome, la jugeait en ces termes, dans une lettre adressée au baron Gérard : « Il y a de très belles choses et beaucoup de talent. Ce n'est cependant pas ce que j'attendais. La plus grande partie de ce carton est faite sans nature. Les Allemands font tout de mémoire. Ils prétendent que la nature refroidit. Cela peut être vrai en certaines circonstances, mais cela exclut la variété ; les réminiscences arrivent, tant pour les caractères des têtes que pour les ajustements. »

A Berlin, où il fut appelé en 1841 par Frédéric-Guillaume IV, Cornelius dessina tout un cycle de cartons gigantesques pour la décoration du Campo santo de la cathédrale. Ces cartons, qui ne furent jamais

coloriés, trahissent une pauvreté d'imagination croissante. Dans ses *Cavaliers de l'Apocalypse*, il se borne à transposer et à mettre au carreau la célèbre gravure sur bois de Dürer. La National-Galerie couva longtemps ces grisailles comme son plus précieux trésor : cette peinture incolore, plus riche d'idées que de formes, était bien celle qui convenait à un peuple de penseurs. Aujourd'hui le goût a changé, et on trouve ce trésor de pièces démonétisées fort encombrant.

En somme, de l'œuvre surfaite de ce faux grand homme, il ne reste plus rien que le souvenir d'une prodigieuse aberration. Ce doctrinaire aux ambitions démesurées ne rêvait rien moins que d'être le Michel-Ange de l'Allemagne : il n'en est guère que le Chenavard.



Phot. Bruckmann

FIG. 139. — Overbeck : La famille de l'artiste (1825).
(Collection Overbeck, Lubeck.)

Ses camarades de Rome, qui, après la dispersion de la confrérie des Nazaréens, se répandirent dans les académies, sont tombés de moins haut; mais la postérité n'a pas été pour eux plus indulgente. Ni Overbeck, ni Veit, ni Schnorr von Carolsfeld, ni Wilhelm von Schadow, ni Edvard von Steinle n'ont laissé rien qui vaille d'être retenu[1], sauf peut-être quelques portraits de famille naïfs et sincères. L'erreur de tous ces peintres dévoyés a été de croire qu'il suffisait d'avoir une belle âme pour être un beau peintre, que l'émotion suppléait aux défaillances de la main et même que la maladresse était un mérite de plus. « C'est la première fois dans l'histoire de l'art, écrivait Gœthe à Boisserée, qu'on voit des talents distingués comme Overbeck et Cornelius se plaire à marcher à reculons, à retourner dans le sein de leur mère pour fonder ainsi une nouvelle époque de l'art. »

Les critiques d'art allemands ont une lourde responsabilité dans cette aberration collective : ils abusent des mots *gedankenschwer*, *sinnreich*, *stimmungsvoll*, *seelenvoll* (lourd de pensées, riche de sens, plein

1. Les fresques de Schnorr von Carolsfeld à la Résidence de Munich, celles de Steinle dans l'escalier du Musée de Cologne et de Schwind à la Wartburg marquent l'agonie du Nazarénisme.

d'âme), qu'ils considèrent comme des éloges particulièrement flatteurs pour un peintre. Ils ne se doutent pas que le principal mérite d'un artiste est beaucoup moins d'avoir de belles pensées et de beaux sentiments que de savoir assembler des couleurs pour la volupté des yeux.

La folie de la peinture incolore, aboutissement logique de la peinture d'idées, ne pouvait se prolonger bien longtemps. La couleur proscrite allait bientôt revendiquer ses droits.

C'est l'exemple de la peinture d'histoire française ou plus exactement franco-belge qui détermine ce revirement. L'école française n'avait jamais entièrement cessé, au plus fort de l'attraction vers Rome, de jouer un rôle en Allemagne. Pendant la domination napoléonienne, nous voyons de nombreux peintres d'outre-Rhin, suivant l'exemple des architectes et des sculpteurs, affluer dans les ateliers parisiens. Pour ne prendre que quelques exemples, les Souabes Eberhard Wächter et Gottlieb Schick, les Berlinois Karl-Wilhelm Wach et Karl Begas viennent se former à Paris sous la direction de Regnault, de David et de Gros. Heinrich Kolbe, de Dusseldorf, fit son apprentissage chez Gérard.

Mais c'est à l'époque romantique que les peintres d'histoire français reconquièrent leur prestige un moment obscurci. L'influence de Delacroix semble avoir été assez faible, sauf peut-être sur Hausmann, qui a laissé une vibrante esquisse de *Galilée devant le concile*. En revanche la popularité de Paul Delaroche, des Belges Gallait et de Biefve fut presque aussi considérable en Allemagne que dans leur patrie.

Munich est le principal centre de fabrication de ces « grandes machines » théâtrales qui faisaient l'émerveillement des contemporains. C'est là qu'a vécu et professé le trop fameux Wilhelm Kaulbach (1804-1874), dont les élucubrations historico-philosophiques, inspirées par la lecture des histoires universelles (*Weltgeschichten*), alors à la mode, de Schlosser et de Ranke, ont passé longtemps pour des chefs-d'œuvre. *La Bataille des Huns* et *La destruction de Jérusalem* avaient été acquises par Louis Ier de Bavière, qui fit construire tout exprès la *Nouvelle Pinacothèque*. Jaloux de ces merveilles qui risquaient d'éclipser les cartons de Cornelius, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV s'empressa dès 1843 de commander à l'artiste tout un cycle de fresques pour décorer le grand escalier du *Nouveau Musée* de Berlin. L'ensemble, qui forme un véritable cours d'histoire de la civilisation, comprend six tableaux : *La construction de la Tour de Babel*, *La grandeur de la Grèce*, *La destruction de Jérusalem*, *La Bataille des Huns*, *Les Croisades* et *La Renaissance*. Le roi de Prusse avait exprimé le désir de posséder une répétition de *La Bataille des Huns*, dont Kaulbach avait emprunté l'idée à Chateaubriand et qui

inspira à son tour au compositeur Liszt une grande fresque musicale, aussi tumultueuse et aussi creuse que son modèle[1].

Le même pathos insupportable gâte les tableaux vivants de K.-F. Lessing (1808-1880), de Karl Piloty (1826-1886), élève de Delaroche, qui s'était fait une spécialité de drames historiques et auquel Schwind demandait malicieusement : « Quelle catastrophe avez-vous cette année sur le chantier? »

Le Viennois Hans Makart (1840-1884), dont la National-Galerie héberge une toile démesurée : *Cathérine Cornaro*, se croyait de bonne foi l'héritier des grands décorateurs vénitiens, parce qu'il avait des idées de bal costumé et faisait ruisseler les tubes de couleur avec une prodigalité royale. Ses décors d'opéra, aujourd'hui mangés par le bitume, justifient mal l'enthousiasme des contemporains. La popularité bruyante de ce peintre d'oripeaux ne lui a pas survécu.



Phot. Bruckmann.

Fig. 140. — Ed. von Steinle : Portrait de sa fille.
(Coll. Steinle, Francfort.)

La peinture d'anecdote est une spécialité de l'école de Dusseldorf. On s'explique assez facilement cette localisation. Dans cette petite ville où il n'y avait pas de vie de cour comme à Munich ou à Vienne, la grandiloquence des peintres d'histoire aurait paru déplacée. Et puis les Rhénans ont toujours été une race de conteurs, d'humoristes sentimentaux ou narquois, passionnés pour le théâtre et les travestissements de Carnaval. Un pareil terrain était prédestiné à voir fleurir la peinture anecdotique.

L'imitation des peintres de genre anglais et français : Wilkie, Boilly, est sensible dans la *Jobsiade* de Hasenclever, gendre du directeur de l'Académie de Dusseldorf, W. von Schadow. Le Suisse Benjamin Vautier, Knaus et Defregger ont exploité après lui le goût du public pour l'anecdote humoristique ou sentimentale. Dans ces tableaux, qui relèvent de l'imagerie plutôt que de la peinture, ce qui importe avant tout, c'est le sujet et aussi le titre, qui doit être choisi avec soin, comme la légende d'une caricature, pour piquer la curiosité.

Outre ces peintres d'anecdotes, qui sont la monnaie des peintres d'histoire de Munich, l'Académie de Dusseldorf se flattait de posséder une école de paysagistes, dont les représentants les plus connus, Achenbach

1. Kaulbach était mieux doué pour la satire et la caricature que pour la peinture d'idées. Ce qu'il a laissé de plus vivant est l'illustration du *Roman de Renart* (*Reineke Fuchs*).

et Schirmer, attirèrent une nombreuse clientèle d'élèves scandinaves et russes.

2. — PETITS MAITRES LOCAUX

Tels sont les noms, telles sont les œuvres dont était tissée, jusqu'à une date toute récente, la trame de l'histoire officielle de la peinture allemande dans la première moitié du XIXe siècle. Autour de Cornelius, le peintre-penseur, qui jouait, comme David en France, le rôle de régénérateur de l'art, gravitaient les directeurs des Académies de Munich et de Dusseldorf, les Kaulbach et les Piloty, qui maintenaient par leur influence et leur enseignement la tradition de la grande peinture. Il semblait que rien n'existât en dehors de ces pontifes de l'Académie.

C'est le grand mérite de l'Exposition centennale organisée à Berlin en 1906, sur le type de la Centennale française de 1900, d'avoir révélé à l'ombre de ces faux grands hommes tout un foisonnement de petits maîtres modestes dont les œuvrettes rafraîchissaient les yeux, comme des fleurs champêtres dans un désert aride.

Ce qui fait le charme de cette production extra-académique, c'est qu'elle garde un goût de terroir très prononcé. L'art académique a un caractère essentiellement *international* : à ce point qu'un tableau de Piloty pourrait être signé Delaroche ou Brullov. Au contraire, les petits maîtres reflètent le particularisme qui est, depuis le moyen âge, un des traits permanents de l'art allemand; ils ont un cachet *local* irrécusable. Chacun parle son dialecte, conserve son accent. Il est impossible de confondre le Viennois Waldmüller avec le Berlinois Krüger, le Munichois Spitzweg avec le Hambourgois Runge; l'humour et la bonhomie de l'Allemagne du Sud contrastent avec le réalisme précis et le romantisme rêveur de l'Allemagne du Nord.

Les petits maîtres peuvent donc se diviser en deux grands groupes : Méridionaux et Septentrionaux, chaque groupe se subdivisant à son tour en écoles locales : Munich et Vienne dans le Sud — Hambourg, Dresde et Berlin dans le Nord.

ALLEMAGNE DU SUD ET AUTRICHE. — *MUNICH.* — A Munich deux noms sont à retenir : Wilhelm von Kobell et Karl Spitzweg.

W. von Kobell, qui est surtout connu comme batailliste, avait commencé par peindre des paysages avec animaux, dans la manière de Cuyp. Il s'intéresse aux problèmes d'éclairage et d'atmosphère. Dans le *Siège de Kosel* (1807), il rend un effet de matin : au premier plan, les cavaliers, massés sur une hauteur, projettent de longues ombres; dans le lointain, la ville fortifiée s'estompe dans le brouillard qui ne s'est pas

encore levé. Dans ses *Courses de chevaux à Munich* (1810), il s'efforce de traduire l'animation de la Prairie d'Octobre (Oktoberwiese), rayée par les ombres des nuages.

Karl Spitzweg (1800-1885) était un autodidacte : il exerça, comme Lucas Cranach, le métier d'apothicaire avant de se consacrer vers 1836 à la peinture. Ses pochades malicieuses, pleines de verve et d'humour, représentent des « philistins » maniaques, des bourgeois en robe de chambre, qui fument placidement leur pipe ou arrosent avec précaution leurs pots de géraniums, un amoureux chauve en besicles, au nez rouge, jouant de la flûte aux pieds de sa belle qui lui tresse une couronne de



Phot. Bruckmann.

Fig. 141. — Spitzweg : Sur le balcon.
(Collection Deutsch, Munich.)

feuillage, un pauvre poète dans sa mansarde, qui claque des dents sous ses draps élimés, à l'abri d'un parapluie ouvert remplaçant tant bien que mal le toit transpercé par la pluie.

Si divertissante qu'elle soit, l'anecdote n'est jamais l'essentiel. La touche grasse et savoureuse a des qualités qui surprennent sous le règne de Cornelius. Il faut faire intervenir ici l'influence salutaire de l'école française. Spitzweg a connu les paysagistes de Barbizon, et sa pâte onctueuse rappelle beaucoup celle de Diaz. En 1851, il fit un voyage à Paris ; il en rapporta la copie d'un tableau d'Eugène Isabey : *Le bain des femmes à Dieppe*, qui passa longtemps pour une œuvre originale. Ses philistins munichois ne sont pas sans analogies avec les bourgeois parisiens de Daumier. Telles sont les sources de l'art de Spitzweg, qui échappe ainsi à l'académisme de Cornelius.

VIENNE. — Les Viennois ont un fond de bonhomie souriante, de

sensualité joviale qui les apparente aux Munichois et qui devait les immuniser contre l'austérité maussade des Nazaréens. Aux peintures anémiques et édifiantes de Führich ou de Füger, ils préfèrent franchement les orgies de couleurs du sardanapalesque Makart.

Le Congrès de 1814, qui fit pendant quelques mois de la capitale des Habsbourg le centre diplomatique et mondain de l'Europe, fut aussi un événement de grande portée au point de vue artistique. Vienne attira plusieurs artistes étrangers de renom : entre autres le portraitiste anglais Sir Thomas Lawrence et le miniaturiste français Jean-Baptiste Isabey. Tous deux ont exercé une influence profonde sur la peinture et spécialement sur la miniature autrichienne.



Phot. Bruckmann

Fig. 142. — Waldmüller : Le Comte Razoumovski.
(Coll. Razoumovski, Troppau.)

Les deux grands miniaturistes de l'école viennoise sont Heinrich-Friedrich Füger (1751-1818) et Moritz-Michael Daffinger (1790-1849). Grand admirateur de Lawrence, Daffinger s'appropria de son mieux la manière et la technique du peintre anglais, dont les portraits, peints ou gravés, lui servaient de modèles. Il donne à ses figures les mêmes poses, il emploie les mêmes fonds. Cette influence anglaise reste très sensible chez les autres maîtres de l'école viennoise antérieurs à la Révolution de 1848 (*Vormärzliche Zeit*) : par exemple chez Waldmüller et Amerling; c'est de là que vient la mode des portraits à l'aquarelle, que les Viennois ont portés à un très haut point de perfection.

Ferdinand Waldmüller (1793-1865) semble d'une génération en avance sur ses contemporains. Tandis que les disciples des académies ne savent travailler que sous la lumière froide et factice de l'atelier, c'est un peintre de plein air et même de plein soleil. Ses paysages du Wiener Wald ou du Salzkammergut, étoffés de bambins joufflus et d'accortes paysannes, sont peints sous une lumière un peu crue, avec un coloris brutal qui confine parfois au bariolage. Mais ces paysages ensoleillés ont au moins le mérite de réchauffer les yeux attristés par les mornes grisailles des Nazaréens. Dans ses scènes de mœurs, il rappelle étonnamment Boilly.

Waldmüller a été par surcroît un excellent portraitiste dont l'art très souple sait se plier au caractère de ses modèles. Grasse et robuste quand il s'agit de traduire la jovialité plébéienne d'un bourgeois pansu, sa touche devient lisse et menue pour rendre la distinction glacée d'un diplomate. Son chef-d'œuvre est peut-être le portrait du *Comte Razoumovski*, ambassadeur de Russie à la cour de Vienne : le vieux diplomate gourmé et rechigné, aux joues parcheminées, au regard clair et froid, aux lèvres prudentes, semble réfléchir, assis dans un fauteuil, tenant à la main une lettre de sa femme. Ce portrait précis et pénétrant, d'une admirable fermeté de lignes, n'est pas loin d'égaler l'autorité des portraits d'Ingres dont Waldmüller a sans doute subi l'ascendant.



Phot. Bruckmann.

Fig. 145. — Schwind : Le Départ à l'aurore. (National-Galerie, Berlin.)

Moritz von Schwind (1804-1871) naquit à Vienne, et il demeura foncièrement viennois par son humour et sa sentimentalité, bien qu'il ait quitté de bonne heure sa ville natale pour se fixer à Munich. En transportant ses pénates sur les bords de l'Isar, il changeait à peine de milieu. Il aurait été cruellement dépaysé à Berlin. Dans l'Allemagne du Sud il se sentait chez lui.

Ce n'est certes pas un grand peintre. Ses fresques de Munich et de Carlsruhe, qu'il considérait comme la partie durable de son œuvre, sont aussi ennuyeuses que les cartons de Cornelius ou de Schnorr. Mais cette pauvreté de moyens, cette gaucherie naïve deviennent presque un avantage dans les tableautins où il évoque avec une délicieuse fraîcheur d'imagination les personnages des contes de Grimm et de Tieck, des ballades de Gœthe et de Brentano : elfes vaporeux, nixes aux cheveux d'or, nains malicieux, gnomes et kobolds, lutins et farfadets. Ces êtres chimériques se confondent presque avec les racines noueuses des chênes, avec les brouillards du soir. Une exécution trop poussée, un dessin trop précis, une touche trop appuyée risqueraient de détruire l'illusion et de faire évanouir tout le charme de ces contes populaires dont Schwind a été l'incomparable imagier.

On comprend la tendresse, on excuse l'indulgence des critiques allemands pour cet aimable petit maître qui a eu le mérite de ne pas forcer son talent. *Der Mensch soll malen wie ihm der Schnabel gewachsen ist*, disait-il avec son robuste bon sens. D'un voyage qu'il fit en Italie, il revint tel qu'il était parti, sans avoir la prétention de faire, comme Cornelius, son petit Michel-Ange. « J'allai à la Sixtine, dit-il avec sa verdeur habituelle, je regardai bien Michel-Ange, et je rentrai chez moi pour travailler à mon *Chevalier Kurt*. »

Les contes de Schwind sont partagés entre plusieurs musées : le cycle des *Sept corbeaux* est à Weimar ; la légende de *La Belle Mélusine*, à Vienne. Mais c'est à la Galerie Schack de Munich qu'on se fera l'idée la plus complète de son talent. Le comte Schack, qui fut un de ses plus généreux mécènes, professait pour lui une vive admiration : « De même que Weber est le musicien allemand par excellence, Schwind mérite d'être appelé le peintre le plus spécifiquement allemand. Devant ses tableaux nous croyons respirer l'air des forêts de chênes germaniques ; les sons du cor résonnent à nos oreilles ; des gnomes hantent les creux de rocher, et les elfes se balancent dans les brouillards du matin. Il n'est pas jusqu'aux scènes les plus ordinaires de la vie qu'il ne transforme en poésie. »

Allemagne du Nord. — Le contraste est frappant entre les petits maîtres de l'Allemagne du Nord et ceux de l'Allemagne du Sud. Leur gravité volontiers mystique ou macabre est aux antipodes de la sentimentalité légère des Viennois, de la jovialité rustique des Munichois. On croirait entendre un choral après une opérette.

Nous avons déjà dit un mot des anecdotiers de l'école de Dusseldorf, qui rentrent, malgré la modestie de leurs sujets et de leurs formats, dans la catégorie de la peinture académique. Le seul artiste rhénan qui échappe dans une certaine mesure à la déformation de l'académisme est Alfred Rethel. Ses fresques du Rathaus d'Aix-la-Chapelle, où il a déroulé la geste de Charlemagne, ne manquent pas d'une certaine grandeur épique. Destiné à mourir jeune, il semble qu'il en ait eu le pressentiment. La mort est son *leit-motiv* préféré. Une correspondance que le poète H. Heine, son compatriote, avait envoyée de Paris à la *Gazette d'Augsbourg*, sur l'épidémie de choléra de 1832, lui inspira sa première page macabre : *La Mort étrangleuse*. En 1849, au lendemain de la Révolution qui avait vivement frappé son imagination, il fit paraître à Leipzig une suite de six gravures sur bois sous ce titre un peu apocalyptique : *Liberté, Égalité, Fraternité. Tableaux du passé et de l'avenir à l'usage du présent, ou Nouvelle Danse macabre*. Ce sont bien les Journées de Juin à Paris que l'artiste allemand a voulu évoquer ; car, sur les barricades, les soldats

chargés de mater l'émeute portent le shako et les épaulettes de nos régiments d'infanterie de ligne. Il prend nettement parti pour la réaction contre la Révolution. La moralité de son œuvre, c'est que l'égalité n'est possible que dans la mort.

En 1851, Rethel reprenait une dernière fois ce thème dans une planche qui est son chef-d'œuvre, *La Mort amie* : un vieux sacristain, las d'avoir sonné d'innombrables glas funèbres, s'est endormi à son tour dans le clocher de son église, et c'est la Mort compatissante qui se suspend à la corde du bourdon pour sonner le glas du trépassé.



Phot. Bruckmann.

Fig. 144. — Rethel : La Mort amie. Gravure sur bois.

Si l'on excepte Dusseldorf, les centres artistiques les plus vivants de l'Allemagne du Nord sont à cette époque Hambourg, Dresde et Berlin.

HAMBOURG. — Hambourg, ville de commerce plutôt que ville d'art, bien que, comme l'a montré Lichtwark, son école de peinture remonte au XVe siècle, offre cette particularité, qui est à bien des égards un privilège, de ne pas posséder d'Académie. Mais ses artistes ne savent pas en profiter et vont chercher à Copenhague, à Dresde ou à Munich un enseignement et des formules qui la plupart du temps les stérilisent ; c'est ce qui explique que leurs œuvres de jeunesse soient très supérieures aux ouvrages de leur maturité. Les promesses surpassent de beaucoup les résultats.

Le plus curieux de ces artistes incomplets et avortés est Philippe Otto Runge (1777-1810). Né dans la Poméranie suédoise, il se forme à Copenhague dans l'atelier de Jens Juel qui avait connu David, puis à

Dresde où il devint l'intime ami du poète romantique W. Tieck. De là, son romantisme mystique et son style davidien, qui ne font pas très bon ménage ; cette incompatibilité entre le sentiment et l'expression donne à toutes ses œuvres, comme à celles de Girodet, un caractère hybride.

Panthéiste méditatif et sentimental, il voit dans la nature, sur laquelle il se penche avec adoration, tout un monde de symboles. L'art est pour lui une branche de la théosophie. Dans quatre grandes compositions ornementales qu'il appelle *Les Heures du jour*, il développe tout un symbolisme floral : les lis deviennent des flambeaux, les tournesols, des ostensoirs. Ces hiéroglyphes puérils ne valent plus guère la peine d'être déchiffrés.



Phot Bruckmann.

Fig. 145. — Runge : Les Enfants au jardin, 1805. (Musée de Hambourg.)

En revanche ses portraits isolés ou groupés : portraits de ses *parents*, des *Enfants au jardin* (1805), intéressent par des velléités ou des pressentiments d'où l'on a déduit, un peu à la légère, que c'était un précurseur du pleinairisme. Il est certain que les deux enfants, attelés à une petite charrette, qu'il a représentés dans un jardinet rustique, sont modelés avec des ombres colorées ; mais c'est encore un jour d'atelier. Il a écrit que « la lumière, la couleur et la vie mouvante sont les forces de la peinture moderne » ; mais il n'en a tiré aucune conclusion.

Son dessin est incertain, sa facture gauche, sa couleur terne. En somme c'est un mauvais élève de David, qui a gaspillé en rêvasseries le temps qu'il aurait pu mieux employer en apprenant à peindre.

Julius Oldach (1804-1829) était mieux doué, et ses portraits de jeunesse, peints dans une gamme très claire, attestent un talent singulièrement précoce. Un séjour à Munich, où il subit l'influence néfaste de Cornelius, suffit, comme une gelée de printemps, pour anéantir toutes ces promesses.

Un autre Hambourgeois, Friedrich Wasmann (1805-1886), était complètement oublié, lorsqu'il fut découvert au début du xxe siècle par le peintre norvégien Bernt Grönvold, qui recueillit ses œuvres et publia son *Journal*. A vrai dire il ne tient à Hambourg que par ses origines : car il passa presque toute sa vie dans un coin perdu du Tyrol et mourut à

Meran. Converti, comme Overbeck, au catholicisme, il se rattache par ses convictions religieuses aux Nazaréens; mais il les dépasse par le talent. Il a laissé de belles études de paysages, représentant la haute vallée de l'Adige et les montagnes du Tyrol où la verdure des alpages se relie par des dégradations délicates aux lointains bleuâtres. Ses portraits, d'une fidélité minutieuse, d'une ressemblance si impitoyable qu'ils confinent parfois à la caricature, ont la précision des crayons d'Ingres.

DRESDE. — Chose curieuse, Hambourg, port de mer, n'a pas produit de peintre de marines. C'est à Dresde qu'a vécu le meilleur mariniste et, d'une façon plus générale, le plus grand paysagiste romantique de l'Allemagne : Friedrich.

Kaspar-David Friedrich (1774-1840) était né, il est vrai, comme Runge, sur les bords de la Baltique, à Greifswald, et il s'est formé, comme lui, à l'Académie de Copenhague (1794-1798). Plus tard il a vécu à Dresde, capitale du romantisme, dans l'intimité du paysagiste norvégien Dahl.



Phot. Bruckmann.

FIG. 146. — K.-D. Friedrich : La croix sur la montagne.

Fidèle à son pays, il n'a jamais peint que la plaine de l'Allemagne du Nord; les seules montagnes qu'il connaisse sont celles du Harz et du Riesengebirge. Il s'échauffe contre les artistes allemands qui passent les Alpes et s'en vont peindre, tel le Nazaréen Koch, la Campagne de Rome et les cascatelles de Tivoli. « Messieurs les critiques d'art ne se contentent plus de notre soleil allemand, de notre lune et de nos étoiles, de nos rochers et de nos arbres, de nos plaines et de nos rivières. Tout doit être italien pour pouvoir prétendre à la grandeur et à la beauté. »

A vrai dire le motif n'a pour lui aucune importance. « N'importe quel aspect de la nature, pourvu qu'il soit profondément senti, peut devenir un objet de l'art. » Ce qui est à ses yeux l'essentiel, ce n'est pas l'objet en soi, mais le rapport de l'objet avec son âme. « Écoute avec attention tes voix intérieures. Tu dois tenir pour sacrée toute émotion pure de ton âme : car, à l'heure de l'inspiration, elle s'incarne sous une forme plastique. »

Ainsi un paysage de Friedrich est, dans toute la force du terme, un

état d'âme : Friedrich sent très bien que l'artiste ne peint pas, ne peut pas peindre la nature, mais ses propres sentiments. Ses tableaux, baignés d'une lumière incertaine, ont quelque chose d'irréel et de mystérieux. Par là ils sont essentiellement romantiques.

Ils sont aussi très modernes en ce sens que le paysage, affranchi de l'imitation servile de la nature, se réduit à une étude de l'atmosphère et de ses infinies variations suivant les heures et les saisons. Dans ces plaines monotones de l'Allemagne du Nord, d'une grandeur saisissante à force d'être vides, le regard se perd sans se fixer nulle part. Toute la beauté de cette terre sans relief est dans la lumière. Friedrich en rend à merveille la limpidité froide. Sa peinture claire se plaît à des accords délicatement nuancés de jaune, de rose et de violet pâle.



Phot. Bruckmann

Fig. 147. — F. von Rayski : Le chambellan von Schrœter.
(Musée de Dresde.)

Malheureusement l'exécution manque de vigueur : la touche est timide et hésitante, la pâte mince et lisse. Aucun de ces tableaux n'a été peint directement, d'après nature : il y manque le feu de l'esquisse, la chaleur de la vie.

Georg-Friedrich Kersting (1783-1847), qui nous a laissé un curieux portrait de son ami *Friedrich dans son atelier*, avait été formé, comme lui, à l'Académie de Copenhague avant d'émigrer à Dresde et d'être attaché à la manufacture de porcelaine de Saxe à Meissen. C'est un bon peintre d'intérieurs, qui rappelle beaucoup les intimistes danois.

Ferdinand von Rayski (1806-1890), qui fut également révélé par la Centennale de Berlin, a subi au contraire l'influence des portraitistes français et anglais. Il fit un séjour à Paris en 1835, admira Horace Vernet et Delaroche, mais aussi Géricault et Delacroix. Dans l'œuvre très inégale de ce gentilhomme saxon, qui fut toujours un dilettante, on découvre avec surprise deux ou trois portraits remarquables, d'une distinction raffinée, comme ce grand seigneur, appuyé nonchalamment sur le dossier

d'un fauteuil violet, qu'on prendrait pour un Lawrence. — Ludwig Richter (1803-1884) n'est qu'un imagier populaire qui intéresse plus la vie de famille allemande que l'histoire de l'art.

BERLIN. — L'école berlinoise n'exerce pas la même primauté dans le domaine de la peinture que dans ceux de la sculpture et de l'architecture. Cependant elle a produit dans la première moitié du XIXe siècle deux ou trois petits maîtres qui sont intéressants à titre de précurseurs de Menzel.

Nous avons vu que l'architecte Schinkel avait brossé de curieux décors de théâtre romantiques. Eduard Gärtner a peint des vues du Vieux-Berlin dans le goût de Bellotto.

Parmi les portraitistes, on peut citer Karl Begas, qui fut à Paris l'élève de Gros : c'est, avec Gottlieb Schick, un des meilleurs Davidiens allemands, encore qu'il brille surtout par l'application et la minutie. « Son portrait de *Thorvaldsen*, écrivait Alexandre de Humboldt à Gérard, est un très bel ouvrage, quoique peint d'après le principe que Dieu a compté chaque cheveu sur la tête des hommes. »



Phot. Bruckmann.

Fig. 148. — Fr. Krüger : Portrait du prince Auguste de Prusse. (National-Galerie, Berlin.)

Krüger et Blechen, tous les deux foncièrement berlinois, nous mènent au seuil de l'œuvre de Menzel. Franz Krüger (1797-1857) a été le peintre de parades militaires et de chasses des Hohenzollern : il était prédestiné à ce genre par sa connaissance profonde du cheval, qui le faisait appeler *der Pferdekrüger* et qui l'apparente à nos peintres hippiques du début du siècle : Carle Vernet par exemple. Dans tous ses tableaux : les deux grandes *Revues sur la place de l'Opéra à Berlin*, peintes à dix années d'intervalle, en 1829 et en 1839, *Le départ pour la chasse*, le portrait de *La princesse de Liegnitz en amazone*, l'allure des chevaux et l'assiette des cavaliers sont irréprochables. Le défaut de Krüger est une extrême sécheresse, particulière-

ment frappante dans son portrait du *Prince Auguste*, l'adorateur platonique de Mme Récamier, qu'il a représenté en uniforme d'officier prussien, la tête vissée sur son hausse-col. Il fait songer aux bataillistes français Horace Vernet et J.-V. Adam, — auxquels il était allé rendre visite à Paris en 1846, — et parfois à Boilly.

Quant au paysagiste Karl Blechen (1798-1840), c'est un novateur qui ose, avant Menzel, peindre les sujets les moins pittoresques en apparence : une vue de toits, une fabrique avec une cheminée fumante. Dans son *Palmarium de l'île des Paons*, il se risque à moduler toute une gamme de verts finement dégradés et de délicates ombres bleues. Mais son coloris tourne facilement au bariolage, et l'on voit trop qu'il fut longtemps attaché comme peintre de décors au théâtre de Berlin.

Dès 1845 le jeune Menzel, suprême incarnation de l'art berlinois, avait produit quelques-uns de ses plus étonnants chefs-d'œuvre : *La chambre au balcon*, *Le Jardin du Prince Albert*. Toutefois la majeure partie de sa carrière appartient à la seconde moitié du XIX[e] siècle.

En somme, de grandes ambitions avortées, si l'on regarde du côté de la confrérie romaine des Nazaréens, de Cornelius et des Académies de Munich et de Dusseldorf; des tentatives et des velléités plus intéressantes, mais trop vite brisées, chez les petits maîtres qui continuent la tradition des écoles locales : tel est le bilan de la peinture allemande dans la première moitié du XIX[e] siècle. C'est seulement à partir de 1850 que, répudiant la *peinture littéraire*, triste héritage de Winckelmann, et se mettant résolument à l'école des maîtres français, elle entrera dans une meilleure voie et produira des artistes tels que Feuerbach et Marées, Menzel et Leibl, qui méritent une place dans l'histoire de la peinture européenne.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

1. **Histoire de l'Art.** — Lübke-Haack. *Grundriss der Kunstgeschichte*, t. V : Die Kunst des XIX. Jahrhunderts, Essling, dern. éd., 1925. — Springer-Osborn. *Handbuch der Kunstgeschichte*, t. V : Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart, 7[e] éd., revue par Osborn, Leipzig, 1920. — Woermann. *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, 5 vol., Leipzig, 1900-1911. Burger-Brinckmann. *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1914.

2. **Histoire de l'art allemand.** — Förster. *Geschichte der deutschen Kunst*, 5 vol., Leipzig, 1851-1860. — Dohme. *Kunst und Künstler des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig, 1886. — Dohme, Bode, Janitschek, Lützow, Falke. *Geschichte der deutschen Kunst*, 5 vol., Berlin, 1887-1890. — Dehio. *Geschichte der deutschen Kunst*, 2 vol. parus, Berlin, 1921. — Gurlitt. *Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts*, Berlin, 1899; seconde édition, revue et augmentée, sous le titre : *Die deutsche Kunst seit 1800. Ihre Ziele und Taten*, Berlin, 1924. — Hevesi. *Oesterreichische Kunst im XIX. Jahrhundert*, Leipzig, 1902. — Marguillier. L'art en Allemagne, dans *Le Musée d'art*, Paris, s. d.

ARCHITECTURE

WOLTMANN. *Berlin. Eine Kunstgeschichte seiner Baudenkmäler.* — BORRMAN. *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin*, Berlin, 1893. — DOHME. *Kunst und Künstler der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, 1886. — SCHMITZ. *Berliner Baumeister vom Ausgang des XVIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1925. — KUGLER. *Schinkel*, Berlin, 1842. — A. VON WOLZOGEN. *Aus Schinkels Nachlass*, Berlin, 1862. — ZILLER. *Schinkel*, Bielefeld, 1897.

SCULPTURE

PECHT. *Deutsche Künstler des XIX. Jahrhunderts*, Nordlingen, 1877. — FRIEDLÄNDER. *G. Schadows Aufsätze, Briefe und Werke*, Stuttgart, 1890. — DOBBERT. *Chr. Rauch*, Berlin, 1877. — EGGERS, *Chr. Rauch*, 5 vol., Berlin, 1873-1890. — EGGERT. *Rauch*, Berlin, 1891. — HILDEBRANDT. *Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Gœthes und der Romantik*, Leipzig, 1906. — OPPERMANN. *Ernst Rietschel*, Leipzig, 1863.

PEINTURE

MUTHER. *Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts*, Munich, 1893. — MEIER-GRÆFE. *Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 vol., Stuttgart, 1904; 2ᵉ éd., revue et augmentée, 1925. — DE LA MAZELIÈRE. *La peinture allemande au XIXᵉ siècle*, Paris, 1900. — H. VON TSCHUDI. *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung*, Munich, 1906. — RÉAU. L'Exposition centennale de l'art allemand (*Gaz. des Beaux-Arts*), 1906. — L. JUSTI. *Deutsche Malkunst im XIX. Jahrhundert*, Berlin, 1921.

1. **Académisme international.** — FERNOW. *Leben des Künstlers A.-J. Carstens*, Leipzig, 1806; nouv. éd., Hanovre, 1867. — BEAVINGTON-ATKINSON. *Overbeck* (*Great Artists*), Londres, 1882. — BINDER. *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*, 2 vol., Fribourg, 1886. — HOWITT. *Friedrich Overbeck*, Fribourg, 1886. — RIEGEL. *Cornelius*, Hanovre, 1870. — FÖRSTER. *Peter Cornelius*, 2 vol., Berlin, 1874. — ECKERT. *Peter Cornelius*, Bielefeld, 1901. — KOCH. *Cornelius*, Stuttgart, 1905. — HÜBNER. *Wilhelm von Schadow*, Bonn, 1869. — FÜHRICH. *Briefe aus Italien an seine Eltern*, Fribourg, 1883. — KURZ. *Joseph Führich*, Graz, 1902. — SCHNORR VON CAROLSFELD. *Briefe aus Italien*, Gotha, 1886. — WURZBACH. *Ed. Steinle*, Vienne, 1879. — SPAHN. *Philipp Veit*, Bielefeld, 1901. — LICHTENBERG ET JAFFÉ. *Hundert Jahre römisch-deutscher Landschaftsmalerei*. Berlin, s. d. — JAFFÉ. *J.-A. Koch*, Innsbruck, 1905. — BAYERSDORFER. *Karl Rottmann*, Munich, 1871. — GENSEL. *Preller*, Bielefeld, 1904. — MÜLLER. *Wilhelm von Kaulbach*, Berlin, 1893. — OSTINI. *W. von Kaulbach*, Bielefeld, 1901. — STIELER. *Die Pilotyschule*, Berlin, 1881. — ROSENBERG. *Die Düsseldorfer Schule*, Leipzig, 1886. — SCHAARSCHMIDT. *Geschichte der Düsseldorfer Kunst*, Düsseldorf, 1902.

2. **Petits maîtres.** — M. VON BOEHN. *Biedermaier-Deutschland von 1815-1848*, Berlin, s. d. — NASSE. *Deutsche Maler der Frühromantik*, Munich, 1924.

Allemagne du Sud et Autriche. — UHDE-BERNAYS. *Carl Spitzweg*, 1914. — NEUWIRTH. *Bildende Kunst in Oesterreich*, Leipzig, 1918. — LEISCHING. *Die Bildnisminiatur in Oesterreich von 1750 bis 1850*, Vienne, 1907. — STIX. *Füger*, Vienne, 1924. — WALDMÜLLER. *Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst*, Vienne, 1857. — RÖSSLER. *F.-G. Waldmüller*, Vienne, 1909. — FÜHRICH. *M. von Schwind*, Leipzig, 1871. — HAACK. *Moritz von Schwind*, Bielefeld, 1894; Leipzig, 1904. — GRÜNSTEIN. *Daffinger*, Vienne, 1923.

Allemagne du Nord. — RETHEL. *Briefe*, Berlin, 1912. — SCHMID. *Alfred Rethel*, Bielefeld, 1898. — VARENNE. La *Danse macabre* d'Alfred Rethel, *Revue de l'Art*, 1925. — LICHTWARK. *Das Bildnis in Hamburg*, Hambourg, 1898. — AUBERT. *Runge und die Romantik*, Berlin, 1909. — KOCH. *Philipp-Otto Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik*, Strasbourg, 1910. — BERNT GRÖNVOLD. *Selbstbiographie Wasmanns*, Munich, 1896. — CARUS. *Briefe über Landschaftsmalerei.* — W. VON SEIDLITZ. *Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Dresde, 1920. — K.-D. FRIEDRICH. *Bekenntnisse* (Ed. Eberlein), Leipzig, 1924. — HOFF. *Ludwig Richter*, Dresde, 1871. — KOCH. *Ludwig Richter*, Stuttgart, 1903. — WOERMANN. *Verzeichnis der L. Richters Ausstellung in Dresden*, 1903. – GRAUTOFF. *Ferdinand von Rayski*, Berlin, 1923. — OSBORN. *Franz Krüger*, Bielefeld, 1910.

CHAPITRE VII

L'ART DANS LES PAYS SCANDINAVES JUSQU'EN 1850[1]

Dans les pays scandinaves, comme dans les pays slaves, la formation d'un art national a été précédée par un long apprentissage à l'école des civilisations plus avancées de l'Occident. La Hollande toute proche, dont le commerce maritime avait conquis tous les ports de la Baltique, fut la première initiatrice. Au XVIIIe siècle, c'est l'art français qui règne sans conteste à Copenhague et à Stockholm. Cette influence persiste après la Révolution ; mais peu à peu se dégage de l'imitation étrangère un art indigène qui va s'épanouir dans la seconde moitié du XIXe siècle.

I DANEMARK

Ce mouvement de libération ne s'est pas propagé avec la même rapidité dans les trois pays scandinaves. Le Danemark, où l'enseignement artistique avait été fortement organisé à l'Académie de Copenhague par le sculpteur français Saly, devance nettement à cet égard la Norvège et même la Suède.

Architecture. — La figure dominatrice de Thorvaldsen, qui rayonne sur tout l'art danois de cette époque, plane au-dessus des architectes et des peintres, humbles servants de sa gloire. Les deux monuments les plus caractéristiques de l'architecture classique à Copenhague : l'*Église Notre-Dame* et le *Musée Thorvaldsen*, sont remplis de ses œuvres, et c'est

1. Par M. Louis Réau.

à peine si l'on prend garde au nom des architectes qui les ont construits : G.-F. Hansen (1756-1845) et Bindesböll (1800-1856).

L'église Notre-Dame est une basilique à l'antique, de proportions assez lourdes, dont la nudité fait valoir les statues et les bas-reliefs du sculpteur. Quant au Musée Thorvaldsen, il présente cette particularité unique d'être à la fois un musée et un mausolée : le maître y repose au milieu de ses créations. Les lignes sobres et sévères de l'édifice accusent ce caractère funéraire : c'est un mélange d'hypogée égyptien et de tombeau étrusque.

Le classicisme s'était si bien implanté à Copenhague que par un



Phot. comm. par M. Réau.

Fig. 149. — Bindesböll : Le Musée Thorvaldsen. Copenhague.

curieux paradoxe on voit des architectes danois, les frères Hansen, propager ce style non seulement à Vienne où ils construisent le *Palais du Reichsrat*, mais jusqu'à Athènes où les rois de la dynastie danoise leur demandent des plans pour l'*Université* et l'*Observatoire*.

Les historiens d'art danois omettent de faire mention d'un architecte décorateur de grand talent formé à l'Académie de Copenhague, qui a, il est vrai, vécu à Paris où il avait été envoyé comme pensionnaire : Benjamin Schlick. Ce charmant artiste, qui appartient à l'école de Percier et Fontaine, s'était spécialisé dans l'aménagement et la décoration des théâtres. Il restaura en 1828 le théâtre des Variétés. Son talent de dessinateur se donna libre carrière dans deux magnifiques albums décorés d'aquarelles aussi précises et aussi fines que des miniatures : le premier consacré au *Théâtre de l'Odéon* (1820); le second, commandé par le roi Charles X, à un *Parallèle des principaux théâtres*

de Paris. Ce somptueux recueil[1], qui contient des élévations, des coupes, des détails d'ornementation du théâtre Favart, des Variétés, de la Porte-Saint-Martin, des Folies-Dramatiques, de l'Opéra de la rue Lepelletier et du théâtre de Bordeaux, est un document infiniment précieux. A la suite de la Révolution de 1830, qui empêcha Charles X de prendre livraison de cet album, Benjamin Schlick quitta Paris et mit son expérience au service du grand-duc de Bade, qui lui fit aménager le théâtre de Carlsruhe, puis du prince Torlonia, qui lui confia la décoration d'un théâtre à Rome.

Sculpture. — A la fin du XVIII[e] siècle, l'école du sculpteur francais Saly, continuée par les pensionnaires danois formés à Paris : Wiedewelt, élève de Guillaume II Coustou, Weidenhaupt, élève de Pajou, maintenait encore la sculpture danoise dans le sillage de l'art français.



Phot. V. Trydes.
Fig. 150. — Thorvaldsen : La Nuit. Bas-Relief.
(Musée Thorvaldsen, Copenhague.)

Une réaction se produit avec Albert (Bertel) Thorvaldsen[2], qui n'est plus, comme ses prédécesseurs, un Parisien, mais un Romain d'adoption. Né à Copenhague[3] en 1770, il faisait dater sa naissance spirituelle du jour de son arrivée à Rome. « Je suis né, disait-il, le 8 mars 1797 ; jusque-là je n'existais pas. »

Son compatriote, le peintre ou plutôt le dessinateur slesvigois Carstens, l'initia au credo de Winckelmann dont il était l'adepte fanatique. Il se proposa comme idéal la noble simplicité des statues antiques et sacrifia délibérément à la pureté des lignes l'expression, le mouvement, le pittoresque : c'est ainsi que dans les bas-reliefs il renonce aux effets de perspective recherchés par les sculpteurs baroques italiens et français.

Les bons modèles ne lui faisaient pas défaut : car, s'il n'a pas connu les marbres du Parthénon, transportés à Londres par Lord Elgin

1. Appartenant à M. Georges Bernard, Paris.
2. Il faut rejeter l'orthographe, assez usuelle dans les ouvrages français, de *Thorwaldsen* avec un *w*, qui n'est qu'une transcription allemande.
3. Et non, comme le croyait le romantique David d'Angers, en pleine mer, sur un bateau faisant la traversée d'Islande à Copenhague.

en 1816, il a pu étudier tout à son aise les statues archaïques des frontons d'Égine, qu'il fut chargé de restaurer pour le compte du roi Louis Ier de Bavière. Mais son imitation reste superficielle. Son tempérament d'homme du Nord refroidit le style grec : des statues de marbre qui lui servent de modèles, il fait des statues de glace.

Cette froideur agréait au goût des contemporains, qui plaçaient Thorvaldsen sur le même piédestal que Canova et le célébraient comme une sorte de Phidias ressuscité. L'Europe tout entière se disputait ses œuvres. Un amateur anglais, le banquier Thomas Hope, lui commande l'exécution en marbre de son modèle de *Jason*. Son *Adonis* est acheté par Louis Ier de Bavière pour la Glyptothèque de Munich. Stuttgart lui demande un *Schiller*, Mayence, une statue de *Gutenberg*, qui fut exécutée par son élève Bissen et coulée en bronze à Paris par Crozatier.



Phot. V. Trydes.

Fig. 151. — Thorvaldsen : Christ.

(Église Notre-Dame, Copenhague.)

La Pologne était particulièrement friande de ses ouvrages : Cracovie possède son *Mausolée du prince Potocki*, inspiré de l'*Apollon du Belvédère*, Varsovie, sa *Statue équestre du prince Joseph Poniatowski*, qui devait primitivement surmonter une fontaine évoquant la rivière de l'Elster, mais qui finalement se transforma en une réplique du *Marc-Aurèle* du Capitole.

Il n'y a pas beaucoup plus d'originalité dans sa grande frise de l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, visiblement imitée de la frise des Panathénées, qui était destinée à la décoration du palais du Quirinal, résidence romaine de Napoléon. Le modèle fut terminé en 1812. Mais l'Empire s'écroula avant la mise en place de ce bas-relief allégorique, et c'est un simple particulier, le comte de Sommariva, qui l'acheta pour sa villa Carlotta, sur le lac de Côme.

Une des œuvres les plus populaires de Thorvaldsen est le *Lion de Lucerne* (1820), symbole des Gardes suisses qui se firent héroïquement

massacrer aux Tuileries le 10 août 1792 en défendant le roi Louis XVI. L'animal blessé à mort, qui protège de ses ongles encore menaçants l'écu fleurdelisé des Bourbons, a une certaine noblesse héraldique; mais son mufle est trop humanisé. On s'aperçoit trop que l'artiste n'avait jamais vu de lion vivant. Plutôt que de s'inspirer de sculptures antiques, il aurait mieux fait, en l'occurrence, de fréquenter, comme Barye, la ménagerie du Jardin des Plantes.

Lorsqu'il revint à Copenhague après une absence de vingt-trois ans, Thorvaldsen fut reçu en triomphe. Il consacra les dernières années de sa vie à la décoration de l'église Notre-Dame, qu'il enrichit de treize grandes statues représentant le *Christ* et les *Apôtres*, et de plusieurs bas-reliefs représentant, au fronton, la *Prédication de saint Jean*, dans le chœur, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*. Ce sont des dieux grecs baptisés : tout sentiment religieux en est absent.



Phot. Musée des Beaux-Arts, Copenhague.

FIG. 152. — Hermann : Le Soldat, 1850.
(Musée royal des Beaux-Arts, Copenhague.)

En somme, l'œuvre de Thorvaldsen, glorifiée avec excès par les contemporains, n'offre plus guère aujourd'hui qu'un intérêt historique : c'est un moment de la sculpture européenne. Le Phidias moderne nous apparaît, avec le recul de la postérité, sur le même plan que des sculpteurs de second ordre tels que Pradier ou David d'Angers.

Ses disciples Bissen (1798-1868) et Jerichau (1816-1883) continuent à exploiter jusqu'à complet épuisement la veine assez pauvre du classicisme winckelmannien, qui est abandonnée vers le milieu du siècle par la nouvelle génération des Réalistes.

PEINTURE. — Les Hollandais Karel van Mander et Abraham



Phot. Musée des Beaux-Arts, Copenhague

Fig. 153. — Jens Juel : Portrait de l'artiste avec sa femme, 1791.

(Musée royal des Beaux-Arts, Copenhague.)

Wuchters, les Français Jacques d'Agar, Benoît Coffre et Louis Tocqué, le Suédois Carl-Gustav Pilo, qui remplaça Saly en 1771 comme directeur de l'Académie, avaient préparé le terrain à l'école de peinture danoise qu'on voit poindre à la fin du XVIIIe siècle.

Elle ne peut guère revendiquer le portraitiste Vigilius Erichsen, qui émigre à Pétersbourg de 1757 à 1772, ni le Slesvigois Asmus-Jacob Carstens, qui, bien qu'il fasse volontiers suivre sa signature de la mention d'origine *ex Chersoneso Cimbrica*, s'est perdu à Rome dans le groupe des Nazaréens allemands.

Ses véritables initiateurs sont Nicolas Abildgaard et Jens Juel. Tous les deux sont des artistes de transition, de formation surtout française. Nous voyons en 1775 le duc d'Aiguillon recommander Abildgaard à notre ambassadeur à Rome, le cardinal de Bernis. Jens Juel, qui avait peint en 1772 dans la manière de Tocqué le portrait de son maître *Saly* (Coll. Ernest May)[1], fit en 1776



Phot. V Tryde.

Fig. 154. — Eckersberg : Portrait de Thorvaldsen.

(Glyptothèque de Ny Carlsberg, Copenhague.)

1. Ce portrait où j'ai reconnu Saly (*Beaux-Arts*, 1923) était attribué à Drouais le Jeune dont il portait la signature

un séjour à Paris, puis à Genève. Le *Portrait de l'artiste avec sa femme* (Kunstmuseet, Copenhague) montre qu'il s'était parfaitement assimilé les leçons de ses maîtres.

Les rapports entre l'art danois et l'art français sont entretenus au début du XIXe siècle par un diplomate et écrivain danois très distingué : Brunn-Neergaard, qui a joué sous le Consulat et l'Empire un rôle d'intermédiaire comparable à celui du secrétaire de légation Wasserschlebe sous Louis XV. Il était très lié avec David et Prud'hon, qu'il apprécie en connaisseur dans une étude *Sur la situation des Beaux-Arts en France* ou *Lettres d'un Danois à son ami*, publiée à Paris en l'an IX (1801).



Phot. Académie des Beaux-Arts, Copenhague.

Fig. 155. — Christen Köbke : Portrait du peintre Sodrig, 1832.

(Collection Hirschprung, Copenhague.)

C'est lui qui amena à Paris, en 1810, un jeune peintre qui était appelé à devenir le fondateur de l'école de peinture danoise : Christopher-Vilhelm Eckersberg (1783-1853). Le jeune homme entra, comme son compatriote Jean-Louis Lund, dans l'atelier de David, où il passa trois ans, de 1811 à 1813. Son tableau des *Jeunes Spartiates s'exerçant à tirer de l'arc* montre sa docilité à la discipline davidienne. Mais nous préférons de simples notes de voyage prises en dehors du sombre et maussade atelier du Collège des Quatre-Nations, à Paris ou dans les environs : des vues du *Pont-Royal*, du *Jardin Élysée du Musée des Monuments français*, de *La sortie du Bois de Boulogne* avec la perspective du Mont Valérien, de *La terrasse de Meudon* et de *L'aqueduc d'Arcueil*. Il est regrettable qu'aucune de ces vues de Paris, croquées par un Danois, élève de David, en 1812, ne figure au Musée Carnavalet. En 1814 Eckersberg se rendit, pour compléter son éducation, à Rome où il retrouva son illustre compatriote Thorvaldsen. Il nous en a laissé un beau portrait où il a mis toute sa vénération : la tête fine du sculpteur se détache sur son bas-relief du *Triomphe d'Alexandre*, appliqué au mur de l'atelier.

apocryphe ; il a été récemment identifié par M. Otto Andrup, conservateur du Musée de Frederiksborg.

De retour à Copenhague, Eckersberg, qui excellait à la fois dans les portraits isolés ou groupés (*La famille Nathanson*) et dans les marines, acquit l'autorité d'un véritable chef d'école. C'est dans son atelier que se formèrent Christen Köbke, mort tout jeune, à trente-sept ans, et Louis-Auguste-François Aumont (1806-1879), qui, après avoir travaillé à Paris sous la direction de Gros, s'établit à Hambourg de 1834 à 1842.

L'Académie de Copenhague, où fréquentèrent de nombreux peintres romantiques norvégiens et allemands, notamment Dahl et Friedrich, contribua, grâce à l'enseignement d'Eckersberg, à répandre dans l'Europe du Nord le classicisme davidien.



Phot. Académie des Beaux-Arts, Copenhague.

Fig. 156. — Vilhelm Marstrand : Le poète comique Holberg dans un cercle de dames. (Collection Hirschprung, Copenhague.)

Après Eckersberg, le plus grand peintre danois de la première moitié du XIXe siècle est Vilhelm Marstrand (1810-1873), qui a le mérite d'être plus national par ses sujets comme par son génie. Les petites scènes pleines d'observation et d'humour qu'il a tirées des comédies de Holberg ont un goût de terroir savoureux. Aussi est-il devenu très populaire chez ses compatriotes, qui le considèrent comme le Hogarth danois.

Les paysagistes Lundbye et Skovgaard, L. Frölich qui, après avoir appris à dessiner en Allemagne, vint apprendre à peindre en France dans l'atelier de Decamps et de Couture, nous acheminent vers Kröyer, le plus grand maître impressionniste et intimiste de l'école danoise dans la seconde moitié du XIXe siècle.

II. NORVÈGE

La Norvège, pays pauvre et isolé du reste de l'Europe, coincé entre ses montagnes désertiques et ses fjords, est des trois pays scandinaves celui qui a eu le développement artistique le plus tardif.

Ni la Renaissance et le baroque hollandais, ni l'art français du XVIIIe siècle n'avaient réussi à y prendre pied : en sorte qu'au début du

XIX[e] siècle toute tradition faisait défaut. L'enseignement artistique était inexistant et devait être cherché soit à l'Académie de Copenhague, soit dans les Académies allemandes de Dusseldorf, de Berlin et de Dresde. C'est seulement en 1859 que s'ouvrira à Christiania une école de peinture. Ces circonstances défavorables expliquent que l'art norvégien de la première moitié du XIX[e] siècle manque de richesse et d'originalité.

De l'architecture il n'y a rien à dire. Le monument le plus important élevé en Norvège au XIX[e] siècle, la *Cathédrale de Throndjem*, a été



Phot. Musée des Beaux-Arts, Copenhague.

Fig. 157. — Johann-Thomas Lundbye : Paysage seelandais. 1842.
(Musée royal des Beaux-Arts, Copenhague.)

reconstruit exactement sur le plan et dans le style de la cathédrale médiévale.

En sculpture, la seule tradition vivante était celle de la sculpture décorative sur bois. La discipline classique fut fatale au premier sculpteur norvégien digne de ce nom, Hans Michelsen (1789-1859), qui aspirait aux lauriers de Thorvaldsen, et s'étiola sous le climat romain au lieu d'y fleurir. Middelthun (1820-1866) et Bergslien (1830-1898), l'auteur de la statue du roi *Charles-Jean* placée devant le château de Christiania, restent fidèles à la formule pseudo-classique dont la sculpture norvégienne ne se libérera qu'avec Stefan Sinding.

La peinture offre un peu plus d'intérêt, bien qu'elle se mette à la

remorque de l'école allemande dont elle apparaît comme une dépendance. Johan-Christian-Claussen Dahl (1788-1857), le patriarche de l'école norvégienne, peintre romantique de montagnes et de solitudes sauvages, de tempêtes et de cascades mugissantes, a professé à l'Académie de Dresde.

Son élève, Thomas Fearnley (1802-1842), s'établit à Munich. Mais c'est surtout à Dusseldorf que les Norvégiens forment une véritable colonie. Le peintre de genre Adolf Tidemand (1814-1876) y précède le paysagiste Hans Gude (1825-1903) et Ludvig Munthe (1841-1896).



Phot. Bruckmann.

Fig. 158. — Dahl : Paysage.
(Musée de Dresde.)

Cependant l'attraction de Paris commence à se faire sentir. Le paysagiste romantique Peter Balke (1804-1887), qui avait d'abord subi l'influence de son maître, le Suédois Fahlkrantz, et de son compatriote Dahl qu'il était allé retrouver à Dresde, fit un premier voyage à Paris en 1836. Dix ans après il y revenait, se faisait présenter au roi Louis-Philippe qui avait gardé bon souvenir de son voyage en Norvège et obtenait la commande de plusieurs paysages représentant des vues de Throndjem et du Cap Nord. Il resta deux ans à Paris pour exécuter trente esquisses de différents coins de Norvège. La Révolution de 1848 mit fin brutalement à ses relations avec Louis-Philippe[1].

A partir de 1850 et surtout de 1870, les peintres norvégiens délaissent Dusseldorf, qui était pour eux une impasse, et poussent résolument jusqu'à Paris.

1. Son autobiographie a été publiée par Harry Fett dans *Kunst og Kultur*, 1921.

III. — SUÈDE

Les relations de la Suède avec l'art français avaient été particulièrement intimes pendant le XVIIIe siècle. Le règne de Gustave III (1771-1792) en marque l'apogée. Au commencement du XIXe siècle un événement politique très imprévu vient encore renforcer ces liens. Le général Bernadotte, adopté en 1811 par le roi Charles XIII, lui succède en 1818



Phot. comm. par M. Réau.

Fig. 159. — Fredrik Blom : Château de Rosendal, près de Stockholm, 1825.

sous le nom de Charles-Jean ou Charles XIV et fonde en Suède une dynastie française.

Architecture. — C'est du voyage de Gustave III en Italie (1784) qu'on peut faire dater le triomphe du classicisme en Suède. Pendant la première partie de son règne, son principal architecte avait été Adelcrantz. Mais, à partir de son séjour à Rome, son goût change. Il demande à l'architecte français Dufourny des plans pour l'*Église Saint-Jean* de Stockholm. Il engage à son service Louis-Jean Desprez, qui s'était fait connaître en participant à l'illustration du *Voyage à Naples* de l'abbé de Saint-Non et en collaborant avec Piranèse. De l'arrivée de ce grand artiste à Stockholm date une ère nouvelle dans l'architecture suédoise.

Desprez avait été engagé, il est vrai, en qualité de peintre de décors pour le Nouvel Opéra. Mais le roi ne tarda pas à utiliser son génie fou-

gueux pour ses constructions, et il l'éleva, dès 1788, au rang de premier architecte.

Les plans grandioses conçus par l'artiste pour le *Château de Haga*, résidence favorite de Gustave III, s'inspiraient de la villa Rotonda de Palladio. Une colonnade courait le long de la façade dont le centre était marqué par un portique couronné d'un fronton. A l'intérieur, une grande salle ronde, éclairée, comme le Panthéon, par une ouverture pratiquée dans la coupole, devait occuper toute la hauteur du bâtiment. Le parc aurait été semé, suivant le goût du temps, de petits temples, de grottes, d'obélisques. Malheureusement le manque d'argent, puis la mort tragique du roi arrêtèrent les travaux.

Le seul édifice qui nous permette de juger le style architectural de Desprez est l'*Institut Botanique d'Uppsala*, dont les plans furent approuvés en 1791, mais dont la construction ne fut terminée qu'en 1807 pour le centenaire de la naissance de Linné. Le portique dorique qui lui sert d'entrée ne manque pas de majesté ; mais ce style est assurément peu approprié au climat de la Suède.

L'architecture classique de style Louis XVI est également représentée en Suède par Erik Palmstedt (1741-1803), qui fit de 1778 à 1780 un voyage d'études en France et en Italie, d'où il revint converti au goût antique. Ses œuvres les plus remarquables, après son projet pour la Bourse, sont le *Théâtre de Gripsholm*, le *Palais Bonde* et un projet pour l'église de Riddarholm, qu'il voulait reconstruire sur le modèle du Panthéon.

Ce style est propagé en province par Carlberg (1745-1814), architecte de la ville de Göteborg, qui a construit à la campagne de nombreux châteaux (*herregårda*) avec une profusion de colonnes, qui rappelle les *ousadby* russes.

Après la mort de Gustave III, tous les arts, y compris l'architecture, entrent dans une période de décadence : c'est le règne de la médiocrité. Les architectes les plus en vue de cette époque déshéritée sont Sundvall, auquel on doit le petit *Château de Stjärnsund* et la *Bibliothèque de l'Université d'Uppsala*, Gjörwell, élève de Desprez, que recommande l'*Hôpital de la Garnison*, et surtout Fredrik Blom (1781-1853) qui fut l'architecte favori de Charles-Jean. C'est pour cet ancien lieutenant de Napoléon qu'il construisit en style Empire le petit château de plaisance de *Rosendal*, près de Stockholm. Le grand bâtiment qui avait été projeté pour servir de Musée eut le même sort que le grandiose château de Haga imaginé par Desprez.

A la génération suivante appartiennent Axel Nyström (1793-1868) et Scholander (1816-1881), qui furent tous deux à Paris élèves de Le Bas, l'architecte de Notre-Dame-de-Lorette. Le premier fit d'importants

travaux d'aménagement au Château Royal de Stockholm et construisit en province plusieurs *herregårda*; le second, après avoir concouru sans succès pour la construction du *Musée National* confiée finalement à l'Allemand Stüler, se rangea parmi les éclectiques adeptes du style néo Renaissance qui succède dans toute l'Europe au néo-classique et au néo-gothique.

SCULPTURE. — Le grand sculpteur suédois de l'époque de Gustave III, Johan-Tobias Sergel (1740-1814), plus âgé de trente ans que Thorvaldsen, tient à la fois par son éducation à la sculpture française du XVIII[e] siècle et par son idéal artistique à l'école antiquisante de Winckelmann.



Phot. du Musée.

FIG. 160. — Carl-Fr. von Breda : Portrait de la cantatrice Thérèse Vandoni.
(Musée National, Stockholm.)

Le caractère le plus frappant de son talent vigoureux, mais un peu hybride, c'est qu'il est parisien autant que romain. Élève du sculpteur français Larchevêque, il fit plusieurs séjours à Paris. L'Académie royale l'agréa en 1779 sur la présentation d'une statue d'*Othryadès*. Mais, vers la fin de sa carrière qui se prolonge jusqu'en 1814, il évolue de plus en plus vers le classicisme.

Chez ses successeurs immédiats : Göthe, Byström, Fogelberg, l'imitation de l'antique, régnant sans contrepoids, étouffe toute originalité. Rien de plus froid, de moins aphrodisiaque et de moins orgiaque que les *Vénus* et les *Bacchantes* de Byström (1783-1848). Son contemporain Fogelberg[1] (1786-1854), qui fut à Paris élève de Bosio, essaie timidement de nationaliser la sculpture suédoise en représentant les dieux de la mythologie scandinave; mais sa sculpture n'a de national que le

1. Voir sur Fogelberg l'article de Gustave Planche dans la *Revue des Deux Mondes*, 1855. Ses œuvres ont été éditées à Paris en 1856 par Casimir Lecomte.

sujet, et son *Odin* appuyé sur une lance pourrait tout aussi bien s'intituler Jupiter tonnant.

Le groupe des *Lutteurs* de Molin (1814-1873), exécuté à Paris en 1857, marque la fin de ce faux classicisme et le point de départ d'une sculpture plus vivante, inspirée des maîtres français.

Peinture. — Le trait le plus frappant de l'histoire de la peinture en Suède au xviiie siècle est l'activité des échanges avec la France. La



Phot. du Musée.

Fig. 161. — J.-Fr. Höckert : L'incendie du château de Stockholm en 1697.
(Musée National, Stockholm.)

Suède envoie à Paris et même en province tout un contingent d'artistes qui se laissent plus ou moins absorber par l'école française : Lundberg, Roslin, Lafrensen (Lavreince) et Hall se fixent à Paris ; Wertmüller peint de nombreux portraits à Lyon en 1780 et à Bordeaux en 1788 ; Per Eberhard Cogell (1734-1812) s'établit à Lyon où il est nommé professeur à l'Académie et peintre ordinaire de la ville.

En échange et pour remplacer ses nationaux expatriés, la Suède accueille plusieurs peintres français : Taraval, élève de Boucher, l'ornemaniste Masreliez et le décorateur Desprez. C'est un véritable chassé-croisé qui relie comme par un réseau tendu d'un bout à l'autre de l'Europe deux pays que leur éloignement géographique semblait condamner à s'ignorer.

Si l'on excepte l'excellent portraitiste Carl-Fredrik von Breda (1759-1818), qui fut à Londres élève de Reynolds et se rattache à l'école anglaise, et des peintres de genre, tels que Ferdinand Fagerlin (1825-1907), qui se rangent sous la bannière de l'Académie de Dusseldorf, on peut dire que presque tous les petits maîtres suédois de la première moitié du XIXe siècle dépendent plus ou moins de l'école française.

Le paysagiste romantique Carl-Johan Fahlcrantz (1774-1861) avait été élève de Desprez, et ses paysages baignés de lumière rappellent les couchers de soleil de Claude Lorrain. Il a peint, outre des vues de



Phot. du Musée

Fig. 162. — Alfred Wahlberg : Paysage suédois au clair de lune.
(Musée National, Stockholm.)

Stockholm, une vue de la ville de Pau, patrie du roi Charles-Jean Bernadotte.

Per Krafft le jeune (1777-1863), qui nous a laissé un bon portrait de son maître *Desprez*, fut à Paris en 1796 l'élève de David.

Olof-Johan Södermark (1790-1848), ancien officier devenu peintre, survit surtout grâce à un excellent portrait de *Stendhal*, peint à Rome en 1840, et légué au Musée de Versailles : il a rendu mieux que personne la physionomie à la fois vulgaire et spirituelle de ce gros homme qui ressemble, avec son collier de barbe noire, moins à un romancier qu'à un vieux marsouin endimanché tout fier de sa belle redingote et de la chaîne d'or étalée sur son gilet. Stendhal fut enchanté du succès de ce portrait qu'il proclamait un chef-d'œuvre : « Il a été, écrivait-il (8 octobre 1841), le roi de l'exposition romaine à la Porta del Popolo ».

Uno Troili (1815-1875), élève de Södermark, travailla, comme Fagerlin, sous la direction de Couture. Le peintre de chevaux Wahlbom, le paysagiste Per-Gabriel Weckenberg, qui mourut tout jeune à Pau en 1846, firent aussi de longs séjours à Paris.

Johan-Fredrik Höckert (1826-1866), qui avait fait en 1851 un voyage d'études chez les Lapons, vint peindre à Paris son *Service divin en Laponie* (1854), que possède le Musée de Lille. Son œuvre la plus populaire est l'*Incendie du château royal de Stockholm en 1697* (Musée National), toile habilement composée qui passe à juste titre pour un des meilleurs tableaux d'histoire de l'école suédoise.

Citons enfin, parmi ces *Parisersvenskarna* (Suédois de Paris) du début du XIXe siècle, le graveur Christian Forsell (1777-1852) qui fut pensionné par le roi Louis de Hollande, frère de Napoléon, et envoyé à Paris où il profita des leçons de Bervic. Il publia en 1806 un recueil de *Têtes caractéristiques tirées des principaux tableaux du Musée de France* : il grava le *Camoens* de Gérard et un portrait de *Louis XVIII*, d'après Augustin. Le roi Charles-Jean le rappela à Stockholm en 1816. Une édition française du grand ouvrage qu'il publia en 1827 d'après les dessins de Sandberg (*Ett ar i Sverige*) parut en 1836 sous le titre : *Une année en Suède*.

Finlande. — Bien que le sentiment national finnois se réveille vers 1835, grâce aux poèmes de Runeberg et à la publication de l'épopée légendaire du *Kalevala*, la Finlande se rattache encore à cette époque à la civilisation scandinave.

Le sculpteur W. Runeberg, fils du poète, imite Thorvaldsen.

Une première génération de peintres finlandais : Ekman, Holmberg, Janson, se forme à Dusseldorf. C'est seulement avec Albert Edelfelt, élève de Bastien-Lepage, que prévaudra dans la seconde moitié du siècle l'influence française.

En somme, si l'on veut résumer la production artistique des pays scandinaves pendant la période néo-classique, on n'aperçoit qu'une seule personnalité dominante dont la réputation dépasse les étroites limites de son pays : le sculpteur danois Thorvaldsen. Tous les autres artistes n'ont guère qu'une importance locale. Les uns se rattachent, comme le Danois Eckersberg et le Suédois Per Krafft, à l'école de David ; d'autres, comme le paysagiste norvégien Dahl, s'orientent vers les romantiques allemands et l'Académie de Dusseldorf. Mais on observe que vers le milieu du siècle l'attraction de Paris devient de plus en plus forte sur les Scandinaves.

Le classicisme essentiellement international de David et de Thor-

valdsen n'était pas fait pour favoriser le développement d'un art populaire : l'individualité des différents pays scandinaves, sauf peut-être chez le grand humoriste danois Marstrand, ne parvient pas encore à se dégager.

C'est dans la seconde moitié du XIXe siècle que tous ces germes étouffés par l'académisme classique vont sortir de terre et que l'art scandinave émancipé deviendra le fidèle miroir de la race et du pays.

BIBLIOGRAPHIE

ÉTUDES D'ENSEMBLE

AVENARD. L'art en Scandinavie, dans *Le Musée d'Art*, Paris, s. d. — SIGURD MÜLLER. *Nordens Billedkunst*, Copenhague, 1906.

I. DANEMARK

Ouvrages généraux. — HENNINGS. *Essai historique sur les arts et sur leurs progrès en Danemark*, Cop., 1778. — WEILBACH. *Nyt dansk Kunstnerlexikon*, 2 vol., Cop., 1896. — E. HANNOVER. *Dänische Kunst des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig, 1907.

Sculpture. — THIELE. *Den danske Billedhugger Berthel Thorvaldsen og hans Vaerker*, Cop., 1831-1850, *Thorvaldsens Biographie*, Cop., 1851-1856; trad. all. par Helms, Leipzig, 1852; trad. angl. par Barnard, London, 1865. — ANDERSEN. *Bertel Thorvaldsen*, Cop., 1845. — PLON. *Thorvaldsen, sa vie et son œuvre*, Paris, 1867. — J. LANGE. *Thorwaldssens Darstellung des Menschen*, Berlin, 1894. — ROSENBERG. *Thorwaldsen*, Bielefeld, 1896. — OPPERMANN. *Thorvaldsen, hans barndom og ungdom*, Cop., 1924.

Peinture. — MADSEN. *Kunstens Historie i Danmark*, Cop., 1901-1907. — BEEN ET HANNOVER. *Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier*, Cop., 1902. — LUND. *Danske malede Porträter*, Cop., 1895-1910. — FERNOW. *Carstens*, Cop., 1867. — E. HANNOVER. *Christen Köbke*, Cop.; *Maleren Eckersberg*, Cop., 1898. — C. PETERSEN. *Paa Hundredaars dogen for Eckersbergs Hjemkomst* (Relations de David et d'Eckersberg), *Tilskueren*, 1906.

II. NORVÈGE

AUBERT. *Professor Dahl*, Christiania, 1893; *Det nye Norges Malerkunst*, Christ., 1904; *Die norwegische Malerei im XIX. Jahrh.* (trad. all. de W. Schmid), Leipzig, 1910. — HARRY FETT. Autobiographie de Peder Balke, *Kunst og kultur*, 1921.

III. SUÈDE

Ouvrages généraux. — MARIANNE D'EHRENSTRÖM. *Notices sur la Littérature et les Beaux-Arts en Suède*, Stockholm, 1826. — LOOSTRÖM. *Den svenska Konstakademien* (*1735-1835*), St., 1887. — NORDENSVAN. *Svensk konst och svenska konstnärer i det nittonde arhundradet*; *Schwedische Kunst des XIX. Jahrh.*, Leipzig, 1901. — ROOSVAL. *Svenskt Konstgalleri*, St., 1912. — ROMDAHL ET ROOSVAL. *Svensk konsthistoria*, St., 1913.

Architecture. — HAHR. *De svenska kungliga lustslotten*, St., 1900.

Sculpture. — LINDBLOM. *Fransk Barock och Rokokoskulptur i Sverige*, Uppsala, 1923. — GÖTHE. *Johan-Tobias Sergel. Hans lefnad och verksamhet*, St., 1898.

Peinture. — SIRÉN. *Carl-Gustaf Pilo*, St., 1902. — C.-D. MOSELIUS. *Louis Masreliez*, St., 1923. — SANDER. *Carl-Fredrik von Breda*, St., 1896. — LOOSTRÖM. *Olof-Johan Södermark*, St., 1879. — EICHHORN. *Troili i Nya Svenska studier*, St., 1881. — WAHLIN. *J.-W.-K. Wahlbom*, St., 1901. — KRUSE. *Peter-Gabriel Wickenberg*, St., 1901. — GAUFFIN. *Ferdinand Fagerlin*, St., 1910. — WIESELGREN. *Johann-Fredrik Höckert*, St., 1900. — RUDBECK. *Forssell, den siste kopparstickaren*, St., 1816.

CHAPITRE VIII

L'ART DANS LES PAYS SLAVES JUSQU'EN 1850[1]

I. — LA TCHÉCOSLOVAQUIE

Après la désastreuse bataille de la Montagne Blanche (1620), la Bohême, qui avait si glorieusement manifesté au XIVe et au XVe siècle, à l'époque de l'empereur Charles IV et du réformateur Jean Huss, sa vitalité artistique et son indépendance intellectuelle, est germanisée à outrance et réduite à l'état de province allemande.

Ses meilleurs artistes, ne trouvant pas l'emploi de leurs talents dans leur patrie opprimée, sont forcés de s'expatrier. Le célèbre graveur Václav Hollar, qui signe fièrement ses estampes *Wenceslaus Hollar Bohemus*, se fixe à Londres, où il meurt en 1677, laissant une œuvre immense et une réputation universelle. Le seul peintre tchèque du XVIIe siècle qui jette quelque éclat sur la gilde pragoise est Carl Skréta (1610-1674).

Si plus tard l'architecture de style baroque s'épanouit à Prague avec la dynastie des Dientzenhofer, ce n'est en somme qu'une variété du *baroque* viennois. C'est pourquoi nous avons été amené à faire rentrer l'art bohémien de cette époque dans le cadre de l'art autrichien[2].

Il n'en va plus de même au XIXe siècle. A partir de 1815, la Bohême, tout en restant soumise aux influences de Vienne et de Berlin, prend de plus en plus conscience de sa nationalité et de sa solidarité avec les autres pays slaves. Pour se soustraire à la tutelle allemande, l'art tchèque renaissant s'oriente vers l'art français, dont l'influence va devenir prépondérante après la Révolution de 1848.

1. Par M. Louis Réau.
2. Voir tome VII, première partie, chapitre VI, *L'Art en Allemagne*, p. 267.

ARCHITECTURE

Après le magnifique épanouissement du XVIII[e] siècle, l'architecture traverse une longue période de stérilité. Ni le style Empire, ni le mouvement romantique n'ont enrichi Prague d'un seul monument digne d'être comparé aux chefs-d'œuvre de l'art gothique et de l'art baroque. Les circonstances politiques et les conditions économiques étaient en effet peu favorables au développement d'une architecture originale. Appauvrie par les guerres napoléoniennes, Prague n'était plus qu'une petite ville de province, étouffant dans ses remparts, désertée par son aristocratie qui préférait résider à Vienne.



Phot. Jan Stenc, Prague.

FIG. 165. — Myslbek : Monument funéraire du cardinal Schwarzenberg.

C'est le classicisme allemand qui donne le ton. Le principal édifice de ce style à Prague, un ancien monastère de moines irlandais transformé en *Douane*, n'est qu'un pastiche de la *Monnaie* de Berlin.

On se contente de construire des maisons de rapport, de percer ou de régulariser des rues et des places. L'architecture est en somme réduite à un rôle purement utilitaire et édilitaire. Les entrepreneurs prennent la place des artistes : la réglementation est plus en honneur que la création.

Le principal mérite de cette architecture bureaucratique, c'est l'unité de style, que maintiennent artificiellement de rigoureuses prescriptions de police et d'hygiène. Le comte Chotek, gouverneur du royaume de Bohême, qui fit construire le quai de la Vltava (Moldau) et qui ordonna les façades uniformes du Marché aux œufs, joue à Prague un rôle analogue aux Commissions de bâtiments qui fonctionnaient à

Pétersbourg sous Alexandre et Nicolas Ier. Mais ce qui manque à Prague, ce sont des architectes de la valeur de Thomas de Thomon, de Zakharov ou de Rossi.

La période romantique n'a pas été plus féconde. Le style pseudo-gothique remplace le style Empire. On l'applique indistinctement à tous les édifices, jusqu'au pont de fer de la Vltava. Le seul projet monumental de l'époque est l'église des apôtres slaves Cyrille et Méthode à Karlin près de Prague.

Ce style archéologique sévit dans les restaurations d'édifices anciens qu'on défigure sous prétexte de les compléter ou de les restituer dans leur état primitif. La cathédrale de Saint-Vit, la tour de la Poudrière et le célèbre château de Karlstejn furent successivement victimes du Viollet-le-Duc pragois, Joseph Mocker, adepte de la doctrine puriste du Viennois Schmidt, qui proclamait la nécessité d'écheniller les monuments anciens de toute addition parasite.



Phot. Jan Stenc, Prague

Fig. 164. — Myslbek : Statue équestre de saint Venceslas.

Ce style pseudo-médiéval se perpétue en Bohême jusque vers 1860. Il devait être remplacé, comme dans le reste de l'Europe, par une néo-Renaissance dont le monument capital est le *Théâtre National* de Prague.

SCULPTURE

La première moitié du XIXe siècle est caractérisée par l'absence complète de sculpture monumentale. Ce qui montre bien la pénurie de sculpteurs indigènes, c'est qu'un mécène tchèque, qui voulait consacrer au passé de la Bohême un temple commémoratif à l'instar de la *Walhalla*

de Ratisbonne, fut obligé de commander au Bavarois Schwanthaler la décoration plastique du *Slavin*.

Ce sont deux Allemands : les frères Max, qui sculptent les médiocres statues décorant le pont Charles IV. Václav Lévy (1820-1870), le premier sculpteur tchèque du XIX[e] siècle, se forme à Munich dans l'atelier de Schwanthaler.

C'est seulement avec Josef Myslbek, né en 1848, que la sculpture tchèque sort de la période d'apprentissage. Ses œuvres capitales sont les quatre groupes qui décorent les pylônes du pont Palacky, la statue en bronze du *Cardinal Schwarzenberg* agenouillé et surtout le *Monument équestre de saint Venceslas*, patron de la Bohême. Myslbek a joué en sculpture le même rôle que son ami le peintre Mánes en peinture : c'est de son œuvre et de son enseignement que procède la jeune école de sculpture tchécoslovaque.



Phot. Jan Stenc

Fig. 165. — Antoine Machek : Portrait de femme.

PEINTURE

Pendant toute la première moitié du XIX[e] siècle, la peinture tchèque végète à l'ombre de l'académisme allemand. Elle subit, sans avoir la force de réagir, la déplorable influence de Mengs, de Cornelius, des peintres d'histoire et d'anecdotes de l'école de Dusseldorf.

En 1796, un groupe d'amateurs fonde à Prague la *Société patriotique des Amis des Arts*, qui organise une modeste galerie de peinture pour remplacer les collections impériales dont Prague avait été dépouillée au profit de Vienne. Une *Académie des Beaux-Arts* est fondée en 1800. Mais on en confie la direction à des Allemands : Bergler, élève de Mengs, puis Christian Ruben, peintre d'histoire théâtral formé à Dusseldorf.

Cependant, en marge de cette école académique, la tradition de la peinture baroque du XVIII[e] siècle survit chez quelques petits maîtres : les paysagistes Antoine Mánes et Joseph Navratil, dont les gouaches et les esquisses à l'huile ne manquent pas de saveur, le portraitiste Antoine

Machek et enfin le peintre de genre Antoine Dvorak dont les petits tableaux rappellent ceux du Viennois Waldmüller.

Il faut attendre la Révolution de 1848 pour voir apparaître des peintres tchèques conscients de leur nationalité.

Le maître de cette génération, le véritable créateur de l'art national tchèque est Joseph Mánes (1820-1871). Ce grand peintre, presque ignoré en France, avait commencé, comme tous ses contemporains, par s'éprendre du romantisme allemand : il avait subi à Munich l'attirance de Cornelius et de Schwind, qui se manifeste dans son tableau de *Pétrarque et Laure*. Mais la Révolution de 1848, qui dissocie définitivement les éléments germaniques et tchèques, l'arrache à ces influences. Il découvre avec ravissement, en Moravie et en Slovaquie, une tradition populaire intacte. Charmé par la beauté des types, le pittoresque des costumes, l'originalité de la décoration rustique, il puise dans ces provinces les éléments d'un art spécifiquement tchécoslovaque.



Phot. Jan Stenc.

Fig. 166. — Joseph Mánes : La femme aux seins nus.

La portée de son rôle n'est pas seulement locale ou nationale. Par la variété et la souplesse de son génie universel, par son sentiment de la ligne expressive et de la couleur savoureuse, Mánes mérite une place d'honneur dans l'histoire de l'art européen. Il a touché avec une égale maîtrise à tous les genres : grandes compositions décoratives, paysages poétiques, portraits pénétrants, illustrations tragiques ou enjouées. En somme, il a ouvert toutes les voies où se sont engagés à sa suite les peintres tchèques contemporains, et c'est par un juste hommage que l'Association des artistes de Prague s'est placée sous son vocable.

En 1861, Mánes accompagna en Russie la mission conduite par le grand historien Palacky. Mais, à cette date, sa santé, sa raison même étaient déjà ébranlées. Il devint fou. On le voyait errer dans les rues de Prague, portant, en plein jour, un cierge allumé à la main. Lorsqu'il mourut, en 1871, il y avait grâce à lui une école tchèque vraiment nationale, libérée du joug allemand et orientée vers l'art français, qui sera désormais son principal éducateur.

II. — POLOGNE

Les Polonais sont, comme les Tchèques, des Slaves latinisés qui ont adopté dès le moyen âge, en même temps que la religion catholique, la civilisation de l'Occident. Ils ont subi tour à tour l'influence des trois principaux pays de l'Europe occidentale : la France, l'Allemagne et l'Italie. L'art national ne s'est développé qu'au XIXe siècle, après les partages qui avaient rayé la Pologne sinon du nombre des nations (une nation ne meurt jamais), du moins du nombre des États.

On peut donc partager l'histoire de l'art dans ce pays de vieille culture en deux périodes très nettes : la première, qui s'étend du XIIe à la fin du XVIIIe siècle, peut être intitulée *l'art en Pologne*; la seconde, qui va du dernier partage (1795) au remembrement de 1918, mérite seule le nom d'*art polonais*.

1. — L'ART ÉTRANGER EN POLOGNE

L'art en Pologne n'ayant pas été l'objet d'une étude d'ensemble dans les volumes précédents, il nous faut ici jeter un coup d'œil en arrière et récapituler brièvement les diverses phases de son histoire, afin de comprendre le long travail de préparation d'où est sorti l'art national.

La première influence étrangère qui se manifeste est celle de l'art français du moyen âge, qui se propage grâce aux moines clunisiens et franciscains jusque sur les bords de la Vistule. Le *gothique vistulien* n'est d'ailleurs pas une copie servile du gothique de l'Ile-de-France : il s'en distingue par certains caractères originaux : la combinaison de la brique et de la pierre, l'allongement du plan, une ornementation héritée de l'architecture en bois.

A partir du XVe siècle, c'est l'influence allemande qui prédomine. Cracovie, la capitale des rois de Pologne, devient une succursale de Nuremberg, qui y envoie une véritable colonie de peintres de l'école d'Albert Dürer : le propre frère du maître et son élève Hans de Kulmbach. Il est très possible que le grand sculpteur Wit Stwosz, que les Allemands appellent Veit Stoss, soit d'origine polonaise; mais il appartient par sa formation artistique et son style à l'école de Nuremberg.

Cette domination de l'art allemand à Cracovie fut d'assez courte durée : le mariage du roi Sigismond avec une princesse milanaise, Bona Sforza, eut pour effet d'introduire en Pologne la Renaissance italienne,

aux dépens du germanisme refoulé. Le *Château royal du Wawel*, avec sa belle cour à arcades, la chapelle funéraire des Sigismonds accolée à la cathédrale, la Halle aux draps (Sukiennice) de la ville basse, remaniée sur le modèle du Palazzo della Ragione de Padoue, marquèrent Cracovie au coin de l'art italien.

L'influence italienne se perpétue au XVIIe et même au XVIIIe siècle à Varsovie, qui avait été élevée en 1595 au rang de capitale. Le *Château de Wilanów* (Villa nova), résidence d'été du roi Jean Sobieski, rappelle les palazzi de style baroque. Stanislas-Auguste Poniatowski, le dernier roi



Phot. comm. par M. Lauterbach

Fig. 167. — Château de Wilanów, près de Varsovie, 1686.

de Pologne, s'entoure d'artistes italiens : l'architecte Domenico Merlini de Brescia, le sculpteur Monaldi, les peintres Marcello Bacciarelli et Bernardo Bellotto (Canaletto).

Mais, dès l'époque de Louis XIV, l'art français, qui s'était effacé en Pologne depuis le moyen âge, tend à reprendre le dessus.

Jean Sobieski, dont la femme, Marie-Casimire de La Grange d'Arquien (Marysienka), était une Française, fait venir à Varsovie le peintre Desportes (1695).

Plus tard, sous la dynastie saxonne, le comte Bielinski, grand maréchal de la Couronne, demande au décorateur Meissonnier les dessins d'un grand cabinet en boiserie pour son château. Il fait exécuter un plan d'ensemble de Varsovie par l'ingénieur Ricaud de Tirregaille (1761). La comtesse Brühl écrit à propos de la décoration de son palais : « Il faudra

des pièces de la fable ou historiques, *peintes dans le goût français, dont on fait grand cas ici* ».

Le mécénat de Stanislas-Auguste (1764-1795), prince d'éducation toute française, qui se considérait comme le fils adoptif de Mme Geoffrin, consacre le triomphe de l'art français en Pologne. A peine monté sur le trône, le nouveau roi demande à l'architecte Victor Louis, qui devait s'illustrer plus tard par la construction du magnifique théâtre de Bordeaux, de venir à Varsovie pour diriger les embellissements de la capitale et notamment la décoration du Château Royal. Ses plans



Phot. comm. par M. Lauterbach.

Fig. 168. — Palais de Lazienki. 1784.

restèrent sur le papier. Mais les architectes Merlini et Kamsetzer, qui furent chargés de l'exécution des travaux, s'inspirèrent plus d'une fois de modèles français. Il paraît évident, par exemple, que la façade Sud du charmant *Palais de Lazienki* (Les Bains), construite en 1784, est une réminiscence du Petit Trianon.

La plupart des sculptures décoratives du Château Royal et de Lazienki sont l'œuvre d'un élève de Pigalle, André Lebrun, qui fut engagé en 1767 comme « premier sculpteur du roi de Pologne ».

La peinture française est représentée à Varsovie par l'excellent pastelliste Louis Marteau, le miniaturiste Vincent de Lesseur et surtout Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine (1745-1830), qui arriva en Pologne en 1774 comme maître à dessiner des fils du prince Czartoryski. Pasticheur de Watteau et de Lancret dans ses Fêtes Galantes, imitateur de

Rembrandt dans ses eaux-fortes, Norblin ne jouerait qu'un rôle effacé dans l'histoire de l'art, s'il n'avait été le premier peintre étranger qui ait eu l'idée de peindre en Pologne des sujets nationaux. Ses gouaches et ses dessins qui représentent des scènes de cabarets, de marchés, de foires, d'élections, et surtout le précieux recueil de quatre-vingt trois aquarelles de *Costumes polonais*, conservé au Musée Czartoryski de Cracovie et gravé à l'aquatinte par Debucourt, sont considérés à juste titre comme la première manifestation d'un art proprement polonais. C'est à l'école de Norblin que se sont formés les deux premiers peintres nationaux : Alexandre Orlowski et Michel Plonski.

Stanislas-Auguste ne se borne pas à attirer à Varsovie les artistes français; il achète ou commande, par l'intermédiaire de Mme Geoffrin, de nombreuses œuvres d'art français, depuis des bustes de Houdon et des peintures de Vien jusqu'à des flambeaux en argent de François-Thomas Germain.

En outre, il envoie et pensionne à Paris de jeunes artistes polonais, comme Alexandre Kucharski (1756-1820) dont il voulait faire un peintre d'histoire, et qui devint, à son grand désappointement, un simple portraitiste. C'est à lui que nous devons le dernier portrait de *Marie-Antoinette*, qu'il put voir dans sa prison du Temple, les cheveux prématurément blanchis sous son voile de deuil, alors que la malheureuse reine n'était plus que « la veuve Capet ».

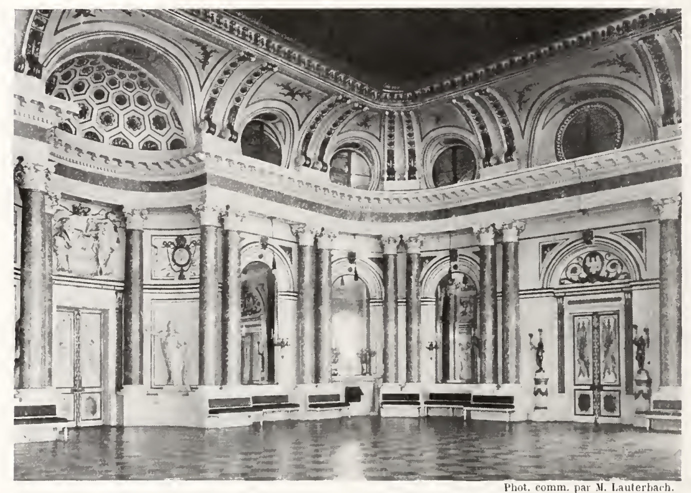
2. — L'ART POLONAIS APRÈS LES PARTAGES

La catastrophe qui mit fin brutalement en 1795 au règne de Stanislas-Auguste et qui supprima la Pologne du nombre des États européens semblait devoir être fatale à l'art polonais. Il n'en fut rien. Par un des paradoxes les plus émouvants de l'histoire, c'est précisément à partir du moment où la Pologne disparaît de la carte politique de l'Europe qu'elle conquiert son indépendance artistique et se crée un art national.

Architecture. — Dès la fin du xviiie siècle, on voit poindre, sous les influences étrangères, la physionomie d'un art qui se dégage peu à peu de l'imitation passive et servile. Certains historiens polonais soutiennent qu'il exista un *style Stanislas-Auguste*, formé d'éléments italiens et français, mais suffisamment différencié pour qu'on ne puisse pas l'identifier avec le style Louis XVI. Il ne s'en distingue que par des nuances assez légères : mais peut-être évolue-t-il plus rapidement vers le style Empire. Les édifices construits par Merlini à la fin du règne de Stanis-

las-Auguste : la Salle de bal du Château Royal, la *Villa Królikarnia* (La Garenne) dont le péristyle s'élève sur un terrain où on se livrait jadis à la chasse au lapin, la *Villa Natolin*, ancienne faisanderie du château de Wilanów, ainsi nommée en l'honneur de Natalia Potocka, sont de bons exemples de ce style de transition.

Les années de crise, d'incertitude et d'insécurité qui suivirent le dernier partage n'étaient guère favorables à l'architecture. La population de Varsovie avait diminué de moitié : elle était tombée de cent vingt mille à soixante-cinq mille âmes. Pendant vingt ans, de 1795 à



Phot. comm. par M. Lauterbach.

Fig. 169. — Château Royal de Varsovie. La Salle de bal.

1815, on ne construisit aucun édifice important. Mais, sitôt que le royaume de Pologne eut retrouvé, après le Congrès de Vienne, un équilibre provisoire sous la domination russe, l'activité architecturale reprit de plus belle.

Le style Empire, — si l'on peut appeler de ce nom un style dont le développement est postérieur à la chute de Napoléon, — s'épanouit à Varsovie aussi brillamment qu'à Pétersbourg. C'est de la période comprise entre 1815 et 1830 que datent les plus beaux édifices de la capitale : la Banque de Pologne et le palais de la Commission des Finances, la Monnaie et l'Université, le palais de la Société des Sciences et le Grand Théâtre.

Parmi les architectes qui ont contribué aux embellissements de

Varsovie, il faut citer Piotr Aigner, qui transforma en 1818 le *Palais Radziwill*, et Jakob Kubicki, élève de Merlini, qui construisit en 1825 pour le grand-duc Constantin, vice-roi de Pologne, le petit *Château du Belvédère*. L'entrée originale du palais Pac, devenu siège du Tribunal suprême, et le palais du Crédit Foncier sont l'œuvre d'Henryk Marconi (1792-1863).

Le meilleur représentant du style Empire polonais est l'Italien Antonio Corazzi, né en 1792 à Livourne, mort à Florence en 1877. Transplanté à Varsovie en 1818, il continua l'architecture classique du règne de Stanislas-Auguste, mais en lui donnant un caractère plus monumental.



Phot. comm. par M. Lauterbach.

Fig. 170. — Piotr Aigner : Le Palais du Président du Conseil des Ministres (ancien Palais Radziwill). Varsovie. 1818.

Ses œuvres les plus remarquables sont le *Palais de la Commission des Finances* (1824), dont la façade est ornée d'une magnifique colonnade corinthienne, la *Banque de Pologne* (1828), dont on admire surtout le majestueux escalier de parade, et le *Grand Théâtre* (1833). Corazzi a été un véritable chef d'école, et les vingt architectes qu'il a formés ont contribué à maintenir à Varsovie la tradition du grand goût.

Ce style Empire, adapté aux exigences du climat, se répand de Varsovie dans toute la Pologne. On le retrouve à Poznań dans la Bibliothèque Raczinski, à Leopol (Lwów) à l'Institut Ossolinski, à Wilna, l'Athènes polonaise, dans les nombreux édifices à colonnes de Gucewicz qui avait travaillé à Paris sous la direction de Ledoux. Il n'est pas jusqu'aux maisons de campagne (*dwory*), aux gentilhommières des sei-

gneurs polonais qui ne s'ornent, comme en Russie, d'un noble péristyle de colonnes en briques ou en bois.

Le néo-gothique fait timidement son apparition à la suite du romantisme qui remit le moyen âge en honneur. Ici encore il semble bien que l'exemple vienne de France. De même que l'influence de Louis se retrouve à l'origine du style Stanislas-Auguste et celle de Ledoux à l'origine du style Empire polonais, nous voyons Percier et Fontaine, qui avaient dessiné dans le goût antique le plus pur la décoration d'une chambre à coucher pour le château d'un comte polonais, exécuter, à l'intention d'un prince polonais, les plans d'une petite église gothique[1].



Phot. comm. par M. Lauterbach.
Fig. 171. — Corazzi : Le Ministère des Finances. Varsovie. 1824.

Malheureusement, tous ces germes sont brutalement étouffés par la répression féroce qui suivit l'insurrection manquée de 1830. Les Russes s'efforcèrent de rabaisser Varsovie au niveau d'une ville de province et de lui imprimer, comme à un esclave révolté que son maître marque au fer rouge, un caractère moscovite : sur la place de Saxe, ils élevèrent une gigantesque cathédrale orthodoxe de style russo-byzantin.

Sculpture. — Faute d'un gouvernement national, la sculpture, qui, plus encore que la peinture, a besoin de commandes de l'État, n'a pu se développer normalement en Pologne. Après son abdication, Stanislas-Auguste se vit contraint de licencier les trois sculpteurs qu'il entretenait à sa cour : Lebrun, Pinck et Monaldi. Aucun sculpteur national n'était capable de les remplacer.

C'est à des étrangers que les particuliers et les villes sont obligés de s'adresser lorsqu'il s'agit d'élever un monument. Joseph Jablonowski demande en 1805 à Clodion un monument en bronze de l'astronome

1. Voir le *Recueil de décorations intérieures* de Percier et Fontaine et les dessins de Percier à la Bibliothèque de l'Institut.

Kopernik, pour la ville de Torun (Thorn) : cette commande pour laquelle il lui envoya des instructions minutieuses ne fut jamais exécutée. Un peu plus tard c'est au Danois Thorvaldsen que les Polonais réclament une statue assise de *Kopernik* et une *Statue équestre du prince Joseph Poniatowski*. On sait que cette statue, qui représente le prince à l'antique, dans l'attitude du *Marc-Aurèle* du Capitole, ne put être érigée à Varsovie après la révolution de 1830 : les Russes dressèrent à la place réservée au héros national, en manière de défi et de châtiment, l'effigie du général Paskewitch qui avait maté l'insurrection. Il a fallu attendre la libération de la



Fig. 172. — Alexandre Orlowski : Course sur la Néva. Aquarelle.

Pologne, en 1918, pour que cette statue, exilée dans une propriété privée, pût être inaugurée en public.

Thorvaldsen est également l'auteur du *Monument funéraire de Stanislas Malachowski* dont le peintre français Fabre avait fait le portrait en 1794 : il l'a travesti en sénateur romain. Cracovie possède son *Tombeau de Wladimir Potocki*.

Les rares sculpteurs polonais de cette époque s'expatrient. C'est ainsi que Cyprian Godebski (1835-1899), dont le talent assez médiocre est représenté à Varsovie par le monument du compositeur *Moniuszko* et la statue du poète *Mickiewicz*, a passé presque toute sa vie à Paris.

Peinture. — Grâce au peintre français Norblin de la Gourdaine, l'école polonaise s'éveille et prend conscience d'elle-même.

Ses principaux disciples sont Alexandre Orlowski (1777-1832), peintre

excellent de scènes militaires et de chevaux, qui a passé la majeure partie de son existence en Russie, Michel Plonski (1782-1812), enfin les graveurs Z. Vogel et Oleszczynski dont les estampes en couleurs sont très recherchées.

C'est en France que viennent se former la plupart des peintres polonais de la génération suivante. Pierre Michalowski (1800-1855), peintre incomparable de chevaux, que Rosa Bonheur considérait comme son maître, était élève de Charlet; Suchodolski (1797-1875) et Jules Kossak (1824-1899), peintre d'histoire et de genre, passèrent par l'atelier d'Horace



Phot. comm. par M. Lauterbach.

Fig. 175. — Jan Matejko : Le roi Étienne Batory au siège de Pskov.

Vernet. Le portraitiste Rodakowski (1825-1894), qui exposa au Salon de 1852, était très prisé par Delacroix.

Mais les deux peintres romantiques qui exprimèrent avec le plus d'éloquence l'âme meurtrie de leur peuple sont Arthur Grottger et Jan Matejko.

Arthur Grottger (1837-1867) avait subi à Munich l'influence de Schwind : aussi est-il plus dessinateur que peintre. Ses grands cycles de dessins aquarellés : *Polonia*, *Lituania*, où il exprime avec une émotion aussi poignante que Chopin les souffrances de sa patrie, sont devenus immédiatement populaires et sont considérés comme un des trésors spirituels de la nation. Il travailla longtemps à Paris où il conçut sa *Vallée de larmes*, et c'est en France, à Amélie-les-Bains, qu'il mourut en pleine jeunesse, à moins de trente ans.

Jan Matejko (1836-1893), dont la carrière a été beaucoup plus longue, s'est encore mieux identifié avec sa patrie, dont il a pieusement évoqué

dans de grandes toiles historiques les jours de gloire et de misère. Ces mises en scène, qui rappellent les peintures de Delaroche, de Gallait ou de Piloty, paraissent aujourd'hui un peu théâtrales dans leur arrangement et d'un coloris un peu clinquant dans leur faste oriental : mais elles ont fait vibrer tous les cœurs polonais. En évoquant *Le roi Étienne Batory au siège de Pskov*, *Albrecht de Brandebourg, duc de Prusse, prêtant serment de vassalité à Sigismond, roi de Pologne*, la *Victoire de Grünwald sur les Teutoniques*, l'*Entrée triomphale de Sobieski à Vienne*, Matejko relevait le courage de ses compatriotes humiliés ou exilés, en leur persuadant qu'un pays qui avait si souvent triomphé de ses ennemis ne pouvait être que momentanément abattu et qu'après les années d'épreuve viendrait enfin la revanche du droit. Si Matejko n'a pas été un peintre de génie, il a été un grand patriote, un grand excitateur d'énergie, et à ce titre il mérite d'être vénéré par les Polonais, de même que Mánes par les Tchèques, comme le peintre national par excellence.

III. — RUSSIE

Après le classicisme de l'époque de Catherine II (Ekaterininski)[1], qui correspond au style Louis XVI, s'épanouit le style plus grandiose du règne d'Alexandre I[er] (Alexandrovski), qui répond au style Empire. Ce règne marque, tout au moins dans le domaine de l'architecture, l'apogée de l'art russe moderne.

ARCHITECTURE

Ce qu'on appelle en Russie le style alexandrin n'est au fond que le style napoléonien.

De même que Vallin de la Mothe qui construisit au début du règne de Catherine II le magnifique *Palais de l'Académie des Beaux-Arts*, deux des principaux architectes d'Alexandre I[er] : Thomas de Thomon, l'auteur de la *Bourse*, Ricard de Montferrand, l'architecte de la *Cathédrale Saint-Isaac*, étaient français. De plus, beaucoup d'autres architectes parisiens ont exercé de loin, sans jamais venir en Russie, par la seule vertu de leurs œuvres ou de leur enseignement, une action non moins profonde sur la formation du classicisme alexandrin : c'est, par exemple, Clérisseau, dont Catherine II acheta en bloc les portefeuilles de dessins qui servirent

1. Voir tome VII, première partie, chapitre VI, *L'art en Russie. Période pétrovienne.*

de modèles pour la décoration pompéienne des nouveaux appartements de Tsarskoe-Selo, Ledoux qui envoya au grand-duc Paul Petrovitch, le futur Paul I[er], par l'intermédiaire du graveur Wille, une collection de deux cent soixante-treize dessins d'architecture, Fontaine qui adressa pendant plusieurs années à Alexandre I[er], avec la permission de Napoléon, un *Journal des Monuments de Paris*[1].

Au surplus presque tous les architectes russes de cette génération s'étaient formés à Paris et restaient imprégnés des leçons de De Wailly, de Peyre et de Chalgrin. Le peintre et historien russe Grabar a démontré que la source commune de la plupart des monuments construits à Pétersbourg sous le règne d'Alexandre I[er] était le *Recueil des grands prix d'architecture* décernés par l'Académie royale de Paris : c'est ainsi que Voronikhine utilise pour la colonnade de la cathédrale de Kazan un dessin de Peyre l'aîné, l'architecte de l'Odéon.

Si l'architecture classique pétersbourgeoise a quelque chose d'original, ce n'est donc pas le style, qui est d'importation française, mais l'ampleur des proportions, en rapport avec la largeur de la Néva et l'immensité de la Russie. Grâce à des circonstances politiques et économiques plus favorables, Alexandre I[er] a pu réaliser en grand à Pétersbourg des projets qui, à Paris, pendant la période troublée de la Révolution et de l'Empire, sont restés trop souvent sur le papier. Pétersbourg, la ville Empire par excellence, nous donne une idée assez juste de ce qu'aurait pu être, sans le désastre de Waterloo, le Paris napoléonien.

Tandis que l'essor de l'architecture Empire a été en France entravé par des guerres continuelles, et brusquement arrêté en 1815, il s'est prolongé en Russie jusqu'au milieu du XIX[e] siècle, pendant la plus grande partie du règne de Nicolas I[er]. De là vient le nombre surprenant de monuments de ce style qu'on rencontre en Russie, non seulement dans les deux capitales : Pétersbourg et Moscou, mais jusque dans les coins les plus reculés de la province. On peut dire que le style Empire est devenu pour la Russie un style national.

Malheureusement tous ces édifices se ressemblent. Ils pèchent par une fâcheuse uniformité, conséquence de l'absolutisme tsariste et de la centralisation bureaucratique. La Chancellerie des Bâtiments établissait des types de *maisons modèles* (*obraztsovyé doma*) qui avaient cours sur tout le territoire de l'Empire. Avant de dresser leurs plans, les architectes étaient invités à consulter l'album des *Façades approuvées par Sa Majesté*, et tenus de s'y conformer. De là cette profusion de colonnes, prodiguées sans rime ni raison, non seulement dans les édifices publics, mais jusque dans les maisons particulières, à la campagne comme à la

1. FONTAINE. *Monuments de Paris envoyés à l'empereur de Russie* (1809-1815), Paris, 1892. Un supplément a été publié par M. Vuaflart en 1912.

ville. « Le goût particulier de l'empereur qui veut partout des colonnes, rapporte un voyageur étranger, est la cause de cette profusion.... Les colonnades sont partout de rigueur et l'on se passerait plutôt d'une toiture que d'un péristyle. »

Le second reproche que méritent ces colonnades en série, c'est qu'elles sont aussi mal adaptées que possible au climat quasi polaire de Pétersbourg. Les temples à portiques et à terrasses sont faits pour les pays de soleil et de lumière; leurs lignes horizontales ne se détachent bien que sur le socle des Acropoles; ils exigent de nobles matériaux :



Fig. 174. — Thomas de Thomon : La Bourse de Pétersbourg. 1805.

le marbre ou, à son défaut, la pierre. Or Pétersbourg est pendant six mois de l'année enfoui sous la neige et plongé dans une demi-obscurité ; le marécage dans lequel s'enfonce la capitale de Pierre le Grand ne présente aucune butte, aucun rocher susceptible de servir de piédestal à un édifice; enfin, les seuls matériaux dont on dispose sont des briques enduites de plâtre peint : des colonnes en briques gardent toujours sous leur maquillage un air de pauvreté. En somme, on ne peut donner complètement tort à Custine lorsqu'il écrit dans son mordant réquisitoire sur *La Russie en 1839* : « Il n'y a ici nul accord entre les inventions de l'homme et les données de la nature.... Le contresens est ce qu'il y a de plus caractéristique dans l'architecture de cette immense ville. »

Les principaux monuments de l'architecture pétersbourgeoise de

style alexandrin sont la Bourse, l'église de Kazan, l'Amirauté, le palais Michel et la cathédrale Saint-Isaac. Les architectes qui les ont construits : Thomas de Thomon, Voronikhine, Zakharov, Rossi et Ricard de Montferrand, sont presque tous français d'origine ou d'éducation.

Thomas de Thomon (1756-1813) s'était formé à Rome sous l'influence de Piranesi, comme son contemporain Desprez qui s'expatria en Suède à la cour de Gustave III. Surpris par la Révolution, il émigra d'abord à Vienne, puis en Hongrie, et arriva en 1798 à Pétersbourg. C'est sur ce vaste théâtre qu'il allait pouvoir déployer des talents d'architecte-décorateur, qui n'auraient pas trouvé en France leur emploi.

Son projet pour la cathédrale de Kazan, inspiré du Panthéon de



Fig. 175. — Voronikhine : La Cathédrale de Kazan. Pétersbourg. 1801-1811.

Soufflot[1], fut classé après celui de Voronikhine. Mais il prit sa revanche dans le concours ouvert pour la construction de la *Bourse*, où il l'emporta sur le vieux Quarenghi, l'architecte italien de Catherine II.

Ce temple périptère où apparaissent pour la première fois à Pétersbourg les sévères colonnes doriques de Paestum, mises à la mode par Ledoux, n'a rien de très original. Les deux colonnes rostrales qui encadrent la façade et qui devaient primitivement porter des phares sont elles-mêmes empruntées à Pierre Bernard, prix de Rome de 1782. Les proportions manquent d'ampleur, et les matériaux ne sont que brique et plâtre peint. Mais l'admirable situation de ce temple des Marchands à la pointe de l'île de Vasili Ostrov en fait une manière de chef-d'œuvre : il se présente avec la majesté d'une figure de proue. L'effet produit par

1. On en trouvera la reproduction à la planche 27 de mon *Histoire de l'expansion de l'art français moderne : Le Monde slave*. Paris, 1924.

cette noble architecture évoque la *Victoire de Samothrace* dressée, les ailes éployées, à l'avant de son vaisseau.

La science de l'effet est d'ailleurs la qualité dominante de Thomas de Thomon, dans ses dessins à la sépia, dont le romantisme théâtral rappelle les aquarelles de Desprez, comme dans ses projets d'architecture. Son *Grand Théâtre* a malheureusement été détruit dès 1811 par un incendie. Mais on peut voir encore dans le parc de Pavlovsk son *Mausolée de Paul Ier* : petit temple prostyle dont le style dorique sévère convient bien à un tombeau.

Les mêmes influences se retrouvent chez l'architecte russe Voronikhine (1759-1814), ancien serf du comte Stroganov, dont il accompagna le fils pendant son voyage en France. Son portique dorique de l'*École des Mines* (Gorny Institout), réminiscence des temples de Paestum, pourrait être signé Ledoux. Quant à son œuvre capitale, la *Cathédrale Notre-Dame-de-Kazan* (Kazanski sobor)[1], c'est un pastiche assez mesquin de Saint-Pierre de Rome et du Panthéon de Soufflot. La copie reste bien loin derrière ses modèles ; la coupole est chétive, et la colonnade semi-circulaire qui s'ouvre sur la Perspective Nevski manque d'ampleur et de dégagements. L'intérieur de la basilique produit un effet plus imposant avec ses deux rangées de colonnes accouplées qui supportent, comme dans l'église Saint-Philippe-du-Roule de Chalgrin, un plafond à caissons.



FIG. 176. — Zakharov : Portail de l'Amirauté. Pétersbourg. 1806-1815.

C'est à l'école de Chalgrin que s'est formé le plus grand architecte russe de cette époque : Adrien Dmitrievitch Zakharov (1761-1811). Le bâtiment de l'*Amirauté* (Admiralteïstvo), qu'il remania complètement, passe avec raison pour le plus bel édifice Empire de Pétersbourg. Il était malaisé de rhabiller en style alexandrin de vieilles bâtisses qui dataient de Pierre le Grand et qui tenaient à la fois de la forteresse et du chantier de constructions navales. Zakharov résolut à merveille ce difficile problème. Il réussit à imprimer aux longues façades monotones dont il devait respecter la disposition en équerre un caractère à la fois majes-

1. On donne en Russie le nom de cathédrale (*sobor*) à toutes les grandes églises.

tueux et varié en les divisant par trois avant-corps ornés de colonnades ; la flèche dorée, mince et effilée comme une aiguille, qui convenait mieux au style baroque qu'au goût classique, fut raccordée très adroitement à la grande arche du portail par une souche carrée en forme de tempietto entouré de colonnes ioniques. Les façades latérales aboutissent sur le quai de la Néva à deux pavillons percés d'une arche immense qui servait jadis au lancement des vaisseaux. L'ensemble de cet édifice, dont les grandes lignes sont soulignées par une discrète polychromie en deux



Fig. 177. — Zakharov : Pavillon d'angle de l'Amirauté, sur la Néva. Pétersbourg.

tons : blanc et jaune paille, est remarquable par la répartition des masses et la beauté des proportions.

Thomas de Thomon, Voronikhine, Zakharov n'ont construit que des monuments isolés, plus ou moins bien reliés à leur entourage. A leur successeur Rossi (1775-1849), dont la carrière se prolongea longtemps après la mort d'Alexandre Ier, était réservé le privilège de créer de vastes ensembles architecturaux, d'une homogénéité parfaite, qui ont complètement modifié la physionomie de Pétersbourg.

Fils d'une ballerine italienne et d'un père inconnu, Carlo de Giovanni Rossi vécut dès sa plus tendre enfance en Russie : de sorte que, malgré son nom italien, transformé en Karl Ivanovitch, il doit être considéré comme un architecte purement russe. Sa carrière ne commence

guère qu'en 1816. Zakharov était mort en 1811, Thomas de Thomon, en 1815, Voronikhine, en 1814. Il y avait place pour un homme nouveau. Rossi fut appelé à faire partie du Comité des monuments, chargé d'examiner et de censurer tous les projets de constructions. C'est aux pouvoirs dictatoriaux de ce Comité, émanation de la volonté de l'autocrate, que Pétersbourg doit son caractère saisissant d'unité architecturale.

Le *Palais Elaguine*, charmante maison d'été construite dans une des îles du delta pour l'impératrice douairière, lui valut la faveur des souverains, grâce à laquelle il put dresser entre 1820 et 1830 quatre grands décors de pierre, dont on ne trouverait l'équivalent dans aucune autre capitale de l'Europe : l'hémicycle de la place du Palais-d'Hiver, le palais



Fig. 178. — Rossi : Le Palais Michel (Musée russe). Pétersbourg. 1819-1825.

Michel, le théâtre Alexandra et leurs abords, et enfin les deux palais jumelés du Synode et du Sénat.

Dans l'hémicycle qui encadre si magnifiquement la façade rouge du palais d'Hiver et que se partageaient avant la Révolution le Grand État-Major, les ministères des Finances et des Affaires Étrangères, de même que dans la façade rectiligne du Synode et du Sénat, le principal motif de décoration est une arche colossale, véritable arc de triomphe qui donne passage à une rue. La même grandeur de conception apparaît dans le *Palais Michel* (aujourd'hui Musée russe) construit par Rossi pour le grand-duc Michel Pavlovitch, frère des deux tsars Alexandre et Nicolas Ier : sur un soubassement monumental se dresse une grandiose colonnade corinthienne que font valoir des ailes plus basses, traitées dans un style plus simple. Le *Théâtre Alexandra*, dont la façade principale est ornée d'une loggia de six colonnes corinthiennes, semble au premier abord assez banal : mais il forme avec les rues et les places qui l'entourent et pour ainsi dire lui font cortège un tout infiniment harmo-

nieux. C'est ici qu'on se persuade qu'il n'y a pas de grandeur architecturale sans servitudes.

Dans ces magnifiques décors percent cependant des symptômes de décadence. Le goût de Rossi est moins pur que celui de Thomas de Thomon et de Zakharov. A l'austérité du dorique il préfère la richesse fleurie des chapiteaux corinthiens. Nous touchons à la phase ultime du style Empire avant sa dissolution.

Ricard de Montferrand (1786-1858), le dernier des grands architectes de Pétersbourg, s'écarte encore davantage de l'idéal classique. Il s'était formé cependant à l'école de Percier et Fontaine, les deux architectes favoris de Napoléon. Mais son imagination éprise de faste était moins sensible à la justesse des proportions et à la sobriété du décor qu'à l'énormité des dimensions et à la somptuosité des matériaux : son goût était plus asiatique que grec.



Fig. 179. — Ricard de Montferrand : Modèle de la cathédrale Saint-Isaac. Pétersbourg.

La *Cathédrale Saint-Isaac*, dont il dirigea la construction pendant quarante ans, de 1819 jusqu'à sa mort en 1858, est sans contredit l'édifice le plus fastueux et le plus colossal de Pétersbourg : ce n'est ni le plus beau ni le plus original. Ricard de Montferrand ne s'est nullement préoccupé de faire œuvre russe, d'adapter son église à la tradition byzantine, au culte orthodoxe. Saint-Pierre de Rome et le Panthéon de Paris ont encore une fois servi de modèles : il s'est efforcé de les surpasser par le luxe de la matière, la profusion des marbres et des mosaïques, des colonnes de malachite et de lapis-lazuli. Mais toute cette magnificence est en pure perte : l'intérieur est si mal éclairé, le jour blafard qui filtre sous la coupole est si parcimonieusement mesuré que tout s'éteint et se ternit, comme une peinture éclatante sous des embus.

C'est encore un effet de masse plutôt que de beauté que produit la *Colonne Alexandrine*, gigantesque monolithe de granit poli détaché des

portiques de Saint-Isaac, qui s'érige au centre de la place en hémicycle du Palais-d'Hiver. L'ambition de Montferrand était d'éclipser, s'il se pouvait, la *Colonne Napoléonienne* de la place Vendôme. On retrouve dans presque tous ses projets cette préoccupation plus ou moins avouée de surenchérir sur les conceptions des architectes parisiens, en remplaçant trop souvent la qualité par la quantité.

Si Pétersbourg a été le principal foyer du style Empire en Russie, la vieille capitale Moscou ne resta pas rebelle à son influence. Après l'incendie de 1812, qui l'avait aux trois quarts consumée, elle se releva de ses ruines avec une rapidité prodigieuse. « Le fléau dévastateur de la guerre avait à peine cessé de verser ses maux sur les cendres fumantes de cette ville, écrit en 1824 l'auteur d'un *Guide du voyageur à Moscou*, que l'on y entendait déjà retentir le ciseau réparateur de l'artisan. » Ce travail de reconstruction ne fut pas abandonné au hasard. Une commission reçut pleins pouvoirs pour diriger cette vaste entreprise.



Fig. 180. — Plavov : Escalier monumental de l'hôtel des Fondations de l'impératrice Marie. Pétersbourg. 1835.

Les principaux architectes furent, à Moscou, comme à Pétersbourg, des étrangers. Gilardi reconstruisit l'*Université* (1817), Beauvais, le *Grand Théâtre* (1824). Un Suédois mystique, Witberg, proposa d'édifier sur le Mont-des-Moineaux, d'où Napoléon avait pour la première fois aperçu Moscou, un temple commémoratif dédié au Christ Sauveur. Ce projet, qui comportait trois églises superposées dont les formes variées (rectangle, croix, cercle) et les gradations d'éclairage devaient symboliser les différents degrés de l'initiation et la victoire de l'esprit sur la matière, dut être abandonné à cause de l'impossibilité d'établir des fondations sur un sol trop mouvant.

A mesure que le nationalisme russe, éveillé par la « Guerre Patriotique de 1812 », entretenu et surchauffé par la propagande slavophile et

panslaviste, faisait des progrès, ce style classique, d'origine française, qui avait fait les délices de plusieurs générations, ne pouvait manquer de paraître bien peu autochtone. Une réaction devait nécessairement se produire. Elle se manifesta vers le milieu du règne de Nicolas I[er] par la création toute artificielle d'un *style pseudo-russe* qu'on essaya de substituer au style classique. Le malheur est que l'ancienne architecture russe était à cette époque fort mal connue : on en copia les détails sans en comprendre l'esprit. Faute d'un architecte du pays capable de ressusciter l'art national, Nicolas I[er] dut s'adresser à l'Allemand Thon pour construire en style soi-disant russe, sur les bords de la Moskowa, cette église commémorative du Sauveur, que Witberg rêvait de dresser sur le Mont-des-Moineaux. Plus tard, c'est à un archéologue français, Viollet-le-Duc, qu'on aura recours pour soutenir la thèse du retour à Byzance. C'est dire combien cette réaction en faveur d'une architecture prétendue nationale avait peu de racines dans la nation.



Fig. 181. — Chtchedrine : Caryatides portant la sphère céleste. Portail de l'Amirauté. Pétersbourg. 1812.

En somme, le classicisme alexandrin, auquel Pétersbourg doit sa beauté sévère, reste, malgré ses défauts, le dernier grand style de l'architecture russe.

SCULPTURE

La sculpture qui, partie du néant, avait pris un si vigoureux essor à la fin du XVIII[e] siècle, est loin de présenter sous les règnes d'Alexandre et de Nicolas I[er] le même intérêt que l'architecture. Mal acclimatée en Russie, elle ressemble à ces plantes exotiques, « forcées » en serre chaude, qui, après une première floraison, s'épuisent et dégénèrent.

La plupart des élèves formés par Gillet à l'Académie de Pétersbourg disparaissent au début du siècle : Kozlovski en 1802, Choubine en 1805. Chtchedrine, qui survit jusqu'en 1825, collabore avec les grands architectes d'Alexandre I[er] : Thomas de Thomon et Zakharov. La décoration sculpturale de l'Amirauté est en grande partie son œuvre, depuis les groupes de *Caryatides* qui encadrent l'arche du portail

central jusqu'aux statues de *Guerriers* qui se profilent à la base de la flèche.

De nombreux sculpteurs français continuent, sans grand éclat, la tradition de Gillet et de Falconet. C'est, par exemple, Guichard, élève de Pajou, qui modela, de 1800 à 1814, toute une série de bustes de la famille impériale; le Belge Joseph Camberlain, élève de Mouchy, à qui l'on doit la belle figure de *Fleuve* qui décore une des colonnes rostrales de la Bourse; Edme Gastecloux et Pierre-Louis Agie, qui introduisent en Russie l'art de la fonte, et collaborent à la décoration de l'église Notre-Dame-de-Kazan. Plus tard, sous le règne de Nicolas Ier, nous voyons Lemaire, l'auteur du fronton de la Madeleine, sculpter deux frontons, — en bronze, — de la cathédrale Saint-Isaac, à la décoration de laquelle participèrent également Achille Boully, élève de Bosio, et le sculpteur bourguignon Paul Cabet, élève de Rude.



Fig. 182. — Martos : Monument de Minine et Pojarski. Place Rouge. Moscou.

Mais, si l'influence de l'école française reste prépondérante, elle tend cependant à diminuer. A partir de la Révolution, ce n'est plus vers le Paris de Houdon, mais vers la Rome de Canova que l'Académie de Pétersbourg dirige ses pensionnaires. Le sculpteur russe le plus connu de l'époque d'Alexandre Ier, le Petit-Russien Ivan Petrovitch Martos (1752-1835), s'inspire dans ses monuments funéraires de la sculpture italienne du Campo Santo. Sa sentimentalité romantique était à l'unisson de ses contemporains, qui s'extasiaient sur l'art avec lequel il savait « faire pleurer le marbre ». Mieux eût valu le faire vivre. Quoi qu'il en soit, ce Canovien russe exerça une influence considérable sur sa génération. Son école, à laquelle se rattachent Sokolov, Krylov, Pimenov, Orlowski, est presque aussi nombreuse que celle de Gillet.

Jusqu'alors, l'école de sculpture russe, simple prolongement de l'école française, n'avait eu aucun caractère national. A partir du XIXe siècle, elle s'efforce de se russifier, sinon par le style, du moins par les sujets. Cette tendance est timidement inaugurée par Kozlovski, en 1801, dans son *Monument du général Souvorov*, sur le Champ de Mars de Pétersbourg; par Martos, en 1818, dans son groupe de *Minine et Pojarski* sur la place Rouge de Moscou. Mais Souvorov est travesti en dieu Mars, et le boucher Minine, en Brutus. Pimenov croit devoir déguiser le *Tsar Nicolas Ier* en saint Georges perçant de sa lance un dragon qui symbolise « la révolution européenne en général et la hongroise en particulier ». Ce n'est que plus tard qu'Antokolski s'enhardira jusqu'à représenter les héros de l'histoire nationale en costumes de leur temps.

Une des nouveautés de la sculpture de cette époque est l'apparition d'un genre que le XVIIIe siècle n'avait guère connu : la sculpture d'animaux. Le premier animalier russe fut un Balte, le baron Clodt (1805-1867). Ses groupes de *Dompteurs de chevaux* du pont Anitchkov, bien qu'ils soient visiblement inspirés des *Chevaux de Marly* de G. Coustou et surtout du coursier cabré de *Pierre le Grand*, par Falconet, sont des œuvres remarquables, d'un grand effet décoratif. Nicolas Ier en était si fier qu'il en offrit des répliques à son beau-père, le roi de Prusse, qui les plaça à l'entrée de son palais à Berlin. Les Berlinois frondeurs y virent des symboles et les baptisèrent malignement : *Le progrès entravé* et *La réaction accélérée*.

Clodt est également l'auteur d'un *Monument équestre de Nicolas Ier*, qui se dresse derrière la cathédrale Saint-Isaac sur un piédestal dessiné par Ricard de Montferrand. L'empereur est représenté en uniforme des chevaliers-gardes, caracolant sur un cheval cabré : il y a loin de cet écuyer de cirque, faisant de la haute école, au législateur équestre modelé par Falconet. Le peuple pétersbourgeois, qui sent d'instinct l'infériorité de la statue de Clodt, se plaît à dire que Nicolas Ier court derrière Pierre le Grand sans pouvoir le rattraper.

PEINTURE

Fécondée par l'enseignement ou l'exemple de Tocqué et de Lagrenée, de Roslin et de Lampi, la Russie avait produit dans la seconde moitié du XVIIIe siècle une école de portrait, dont les deux maîtres principaux : Levitski et Borovikovski, peuvent se mesurer sans désavantage avec leurs contemporains français et anglais. Mais il en va de la peinture comme de la sculpture : elle ne se maintient pas à ce niveau, et les peintres russes

de l'époque d'Alexandre et de Nicolas Ier ne méritent en somme qu'une place de second plan dans l'ensemble de la peinture européenne.

Ce qui distingue cette période de la précédente, c'est que les Pétersbourgeois, par peur de la contagion révolutionnaire et sous l'influence du retour à l'antique prêché par Winckelmann, se détournent de Paris où s'étaient formés la plupart de leurs aînés. Ni David, ni Ingres, ni Delacroix, ni Corot et les paysagistes de Barbizon n'ont exercé d'action appréciable sur la peinture russe de leur temps. C'est vers Rome que se dirigent tous les pèlerins de l'art. Tous y font de longs séjours; quelques-uns ne peuvent plus s'en détacher, et, comme autrefois Poussin et Claude Lorrain, ils adoptent Rome comme seconde patrie.

L'inconvénient de cette formation, c'est que les artistes perdent contact avec leur pays. L'académisme romantique n'a pas plus de racines dans la terre natale que l'académisme classique. Ce n'est que peu à peu et bien timidement, avec les caricaturistes et les peintres de genre, que l'art se libérera du joug étranger et que la peinture pétersbourgeoise, qui n'avait jamais parlé que français ou italien, se risquera à balbutier en russe.



Fig. 185. — Kiprenski : Portrait de l'artiste.
(Musée russe, Pétersbourg.)

Romanistes russes. — Les principaux représentants de la nombreuse colonie de peintres russes qui se fixa en Italie dans la première moitié du xixe siècle sont le portraitiste Kiprenski et le paysagiste Chtchedrine, les peintres d'histoire Brullov et Ivanov. Tous les quatre ont passé en Italie la majeure partie de leur existence. Chtchedrine et Brullov y sont morts; Ivanov y restera vingt-huit ans, de 1830 à 1858.

Oreste Adamovitch Kiprenski (1783-1836) était, malgré son nom à consonance russe, d'origine étrangère. Son père était un serf de race allemande, nommé Schwalbe, qui emprunta au village où il avait été baptisé le pseudonyme de Koporski transformé plus tard en Kiprenski.

Il entra d'ailleurs à l'Académie des Beaux-Arts où il fut l'élève du peintre français Doyen. Mais il se forma surtout dans les collections de l'Ermitage, en copiant assidûment les chefs-d'œuvre de Rembrandt, de Rubens et de Van Dyck qu'il devait plus tard « détrousser ». Les por-

traits de son père, de l'architecte *Quarenghi* et surtout celui du célèbre partisan *Davydov*, l'un des héros de la Guerre Patriotique de 1812, en uniforme de colonel de hussards, le poing sur la hanche, dans une attitude de défi, montrent avec quelle habileté il avait su s'assimiler les leçons des maîtres.

A partir de 1816, il s'installe à Rome, où il finit par épouser pour son malheur un modèle du Transtévère. Sous l'influence pernicieuse de Canova et de Thorvaldsen, dont il nous a laissé un portrait (1833), son talent périclita : les œuvres de sa période italienne sont loin de valoir celles de sa période pétersbourgeoise.

Le paysagiste Silvestre Chtchedrine (1791-1830), dont le père, peintre de *vedute*, s'était formé à Paris ainsi que son oncle le sculpteur, céda, comme tous les artistes de sa génération, à l'appel de l'Italie. Il vécut tantôt à Rome, tantôt à Naples, depuis 1818 jusqu'à sa mort prématurée. Il a peint, avec l'ivresse de l'homme du Nord transplanté dans le Midi et l'ardeur fébrile du phtisique qui sent ses jours comptés, la conque paradisiaque du golfe de Naples, les pergole d'Amalfi, le soleil sur la mer bleue. Par la beauté de son coloris lumineux et doré qui rappelle les Hollandais italianisants du XVIIe siècle : Berghem et Both, il tient une des premières places parmi les paysagistes européens de son temps.

Un autre paysagiste russe très bien doué, Lebedev, dont les vues d'*Ariccia*, de *Castel-Gandolfo* ont le charme printanier des Corot d'Italie, fut enlevé encore plus prématurément : il avait vingt-quatre ans lorsqu'il périt à Naples, victime du choléra.

En somme, de même que les paysagistes français ont découvert la Campagne de Rome avant la forêt de Fontainebleau, les paysagistes russes se sont épris du golfe de Naples avant de comprendre les forêts et les steppes de leur pays. C'est seulement dans la seconde moitié du XIXe siècle que la terre et le ciel russes ont trouvé en Levitane leur premier peintre.

Les artistes qui expriment le mieux les tendances de l'académisme romantique sont deux peintres d'histoire : Brullov et Ivanov.

Karl Pavlovitch Brullov (1799-1852) était, comme Kiprenski, d'origine étrangère. Il descendait d'une famille de huguenots français émigrés après la Révocation de l'Édit de Nantes : en 1821 il obtint l'autorisation de russifier son nom patronymique de Bruleau.

C'est en Italie, où il fit un séjour de douze ans, et où il revint pour mourir, qu'il exécuta, vers 1830, le grand tableau qui lui valut une réputation européenne : *Le dernier jour de Pompéi*.

La genèse de cet ouvrage est un des exemples les plus typiques de l'influence du théâtre sur la peinture. Brullov assistait un soir à Naples à une représentation de l'opéra de Paccini : *Il ultimo giorno di Pompeia*,

qui faisait alors fureur. Il fut frappé par le sujet mélodramatique, par les effets d'éclairage, à tel point qu'en rentrant dans sa chambre il jeta fiévreusement sur le papier les grandes lignes de sa composition.

La peinture engendrée par ce finale d'opéra ne dément pas ses origines : c'est un décor de théâtre, d'un pathétique creux, d'un éclairage artificiel et violent qui a l'air d'avoir été brossé à la lueur des feux de Bengale ou des éclairs de magnésium. Tous ces Pompéiens affolés qui s'enfuient sous une pluie de cendres en emportant leurs parents ou leurs pénates sont trop visiblement des figurants : cette adroite mise en scène



Fig. 184. — Brullov : Le dernier jour de Pompéi.
(Musée russe, Pétersbourg.)

est trop concertée pour être émouvante. *Le dernier jour de Pompéi* n'est pas une vivante évocation historique à la façon de Delacroix, mais une froide reconstitution archéologique à la manière de Delaroche et de Gallait.

Bien que cette formule, renouvelée des peintres d'histoire franco-belges, ne constitue à cette date rien de nouveau, le succès du jeune peintre russe fut prodigieux. Les Italiens, généralement jaloux de leurs hôtes étrangers, le saluèrent du titre de *maestro*. Mais les critiques français, au jugement desquels ce faux chef-d'œuvre fut soumis en 1834, firent plus de difficultés pour le traiter de maître. Un Salonnier osa écrire que tous ces Pompéiens avaient l'air d'une troupe d'acteurs surpris en scène par un incendie et qui décampent à qui mieux mieux. Brullov,

blessé dans son amour-propre, mit ces réserves sur le compte du mauvais goût français. L'enthousiasme de ses compatriotes le dédommagea de cette froideur. Lorsque, au terme de sa « tournée », le tableau arriva enfin à Pétersbourg, ce fut du délire. Un poète moscovite trouva cette formule lapidaire : « Le dernier jour de Pompéi a été le premier jour de la peinture russe ».

Il serait moins spirituel, mais plus exact de dire que c'est à dater de ce jour que le public russe comprit que la peinture pouvait contribuer au prestige d'une nation. Jusqu'alors, la peinture n'avait été considérée que comme un luxe de grand seigneur : le succès démesuré de la toile de Brullov rejaillit sur l'art en général.

L'artiste ne devait plus jamais retrouver pareil triomphe. Son *Siège de Pskov*, par lequel il avait pensé flatter le goût de la nouvelle génération pour les sujets nationaux, fut reçu avec indifférence. Sa décoration de la coupole de Saint-Isaac ne trouva pas meilleur accueil auprès des contemporains. En somme, on peut dire de Brullov, comme de beaucoup d'autres peintres d'histoire, que la partie la moins caduque de son œuvre, ce sont de simples portraits, comme celui de la gracieuse *Comtesse Samoïlov avec sa fille*. Ses portraits intimes à l'aquarelle ou à la mine de plomb exécutés à Rome dans le goût d'Ingres ont des qualités de sincérité qui sauveront sa mémoire plus sûrement que les « grandes machines » sur lesquelles il comptait pour en imposer à la postérité.

L'école brullovienne ne fit malheureusement qu'exagérer les défauts du maître. L'*Érection du Serpent d'airain*, peinte en 1858 par le Suisse italien Bruni, est une amplification si ampoulée et si glaciale qu'elle rend indulgent pour *Le dernier jour de Pompéi*.

Brullov et Bruni étaient tous les deux des étrangers, des Latins superficiellement slavisés.

Au contraire, Alexandre Andreevitch Ivanov (1806-1858) est, par ses origines comme par son génie, spécifiquement russe : ce qui ne l'a pas empêché d'exécrer Pétersbourg et de passer presque toute sa vie à Rome.

C'est un grand artiste incomplet. Le romancier Tourguenev a très bien montré dans une page de critique pénétrante et nuancée sa supériorité et ses limites. « S'il avait eu le talent de Brullov ou si celui-ci avait eu le cœur et l'âme d'Ivanov, de quelles œuvres admirables n'aurions-nous pas été enrichis ! L'un avait reçu le don d'exprimer tout ce qu'il voulait, mais il n'avait rien à dire. L'autre avait beaucoup à dire, mais sa langue bégayait. Brullov brossait des toiles à effet, dénuées de poésie, sans profondeur ; Ivanov s'efforçait d'exprimer une pensée neuve, profondément sentie; mais son exécution était inégale, approximative, sans vie.

« Pourtant, s'il fallait choisir entre les deux peintres, mieux vaut

mille fois la méthode d'Ivanov. Un jeune talent qui se laisserait séduire par les procédés de Brullov serait un artiste perdu. Celui qui saisirait la flamme intérieure que recèle l'œuvre d'Ivanov peut au contraire développer son talent. Le maître, qui était un travailleur infatigable, est tombé en martyr à mi-chemin; son disciple, à condition d'être doué, marchera sur la route déjà frayée et ira loin.

« Ivanov, nature foncièrement russe, est plus près des cœurs russes que les grands maîtres de l'Occident. Ce peintre idéaliste, doublé d'un penseur, a encore le rare mérite de susciter le goût des grandes œuvres, d'éveiller sans cesse la pensée, d'empêcher l'artiste de se contenter facilement. Il force ses élèves à poursuivre un idéal élevé et à ne pas se laisser aller à ces habiletés de métier, à ces trucs ingénieux dont les disciples de Brullov sont si fiers. A ce point de vue les défauts d'Ivanov servent mieux l'Art vrai que maintes toiles fameuses qui plaisent par des artifices. »



Fig. 185 — Brullov : La comtesse Samoïlov avec sa fille. (Musée russe, Pétersbourg.)

Ses défauts tiennent à la fois à son tempérament et à son éducation artistique. Consciencieux jusqu'au scrupule, il s'acharna pendant plus de vingt ans sur une toile unique qu'il gâta par de trop nombreux repentirs. Formé par l'académisme pétersbourgeois, puis dévoyé par l'influence pernicieuse des Nazaréens allemands, au milieu desquels il vécut à Rome, il s'épuisa en vains efforts pour se dégager de cette double tunique de Nessus.

Il fut aussi victime de sa méthode de travail. De bonne heure il avait pris la fâcheuse habitude d'amalgamer à ses études d'après nature, qui n'étaient pour lui que des matériaux bruts, des emprunts aux chefs-d'œuvre de la sculpture antique ou de la peinture de la Renaissance.

Par exemple, pour obtenir un type de Christ qui unisse la tendresse féminine à la beauté virile, il combinera les traits d'un modèle féminin du Transtévère avec l'*Apollon du Belvédère*. Le masque du *Faune antique* et celui du *Rémouleur* de Florence lui servent à modeler une tête d'esclave rieur. Ce travail de contamination est à la base de presque toutes ses créations. Il pensait par ce procédé idéaliser la nature : il ne réussit qu'à refroidir sa verve et à tarir sa puissance créatrice.

Avant d'entreprendre l'exécution de son grand tableau, il préluda par une œuvre de moindres dimensions ne comportant que deux figures : l'*Apparition du Christ à la Madeleine*. C'est un groupe encore imprégné d'académisme, où Jésus n'est qu'une banale transposition du *Christ* douceâtre de Thorvaldsen.

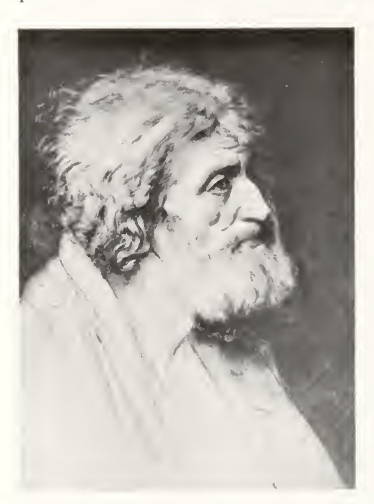


Fig. 186. — Alexandre Ivanov : Tête de l'apôtre saint André. Étude pour l'Apparition du Christ. (Musée Roumiantsov, Moscou.)

L'*Apparition du Christ au peuple* (*Iavlenié Khrista narodou*), qui est conservée au Musée Roumiantsov de Moscou, est au contraire une de ces œuvres maîtresses qui résument toute une vie d'artiste. Conçu en 1833, terminé seulement en 1855, ce tableau colossal est, par la hauteur de la pensée comme par le prodigieux travail d'élaboration qu'il représente, le monument le plus important de la peinture russe du XIXe siècle.

L'ambition d'Ivanov était de résumer la substance de l'Évangile tout en manifestant l'idéal religieux du peuple russe. Le sujet de l'apparition du Christ au peuple lui paraît le plus propre à satisfaire cette double exigence. « En lisant l'Évangile de saint Jean, écrit-il, je vis que saint Jean-Baptiste fut chargé de préparer le peuple à recevoir l'enseignement du Messie et de le présenter lui-même à son peuple. C'est ce dernier moment que je choisis comme sujet de mon tableau, c'est-à-dire quand Jean, voyant le Christ venir vers lui, dit au peuple : Voici l'Agneau de Dieu qui enlève les péchés du monde. »

En abordant ce vaste sujet, Ivanov prétendait démontrer que l'art russe est l'égal de l'art de l'Occident et qu'il est appelé à frayer des voies nouvelles. Aussi n'épargne-t-il aucun effort pour donner à ce rêve obsédant une forme parfaite. Il a dessiné ou peint en vue de ce tableau

IVANOV._L'APPARITION DU CHRIST AU PEUPLE.

(Musée Roumiantsov, Moscou.)

Librairie Armand Colin. Paris

plus de six cents études : fait probablement unique dans l'histoire de la peinture. Les études de Dürer pour son retable de l'*Assomption*, d'Ingres pour son *Martyre de saint Symphorien* sont loin d'atteindre ce chiffre presque incroyable.

Pour situer exactement ses personnages, il aurait voulu faire le voyage de Palestine. A défaut d'une documentation originale, il chercha l'équivalent des Juifs de Jérusalem dans les ghettos de Rome et de Livourne et l'image du désert de Judée dans les solitudes fiévreuses des Marais Pontins. Les baigneurs du Tibre lui servirent à peindre les baptisés du Jourdain.

Malheureusement les épurations que par un reste d'académisme il



Fig. 187. — Alexandre Ivanov : L'Annonciation.
Esquisse pour les *Scènes de l'Histoire sainte*.
(Musée Roumiantsov, Moscou.)

crut devoir faire subir à ces études d'après nature, les perpétuels changements de composition qu'il s'imposa pour suivre les conseils ou désarmer les objections de ses amis Cornelius et Overbeck, Camuccini et Thorvaldsen, donnent à cet arrangement trop médité un aspect figé et comme inanimé. Après une longue et laborieuse gestation, l'artiste accouchait d'un tableau mort-né. Lorsqu'il l'exposa à Pétersbourg, en 1858, cette grande toile conçue dans l'esprit des Nazaréens allemands de 1820 fit l'effet d'un anachronisme. Ivanov ne récolta pour prix de cet effort quasi surhumain qu'une respectueuse indifférence.

Si l'on veut se rendre compte des possibilités que recélait son génie si mal administré, il faut voir au Musée Roumiantsov l'admirable série d'esquisses qu'il composa vers la fin de sa vie sur des *Scènes de l'Histoire*

sainte. Ces esquisses n'étaient pas destinées à illustrer une édition de la Bible : composées sous l'influence de la *Vie de Jésus* de David Strauss, dont la lecture avait profondément troublé sa foi religieuse, elles étaient conçues pour la décoration murale d'un temple de l'Humanité, analogue à l'église mystique de la Rédemption rêvée par l'architecte Witberg. Malheureusement, moins favorisé que Richard Wagner, Alexandre Ivanov ne trouva pas le mécène royal qui aurait pu donner un corps à son rêve et lui construire son Bayreuth.

Revenant au symbolisme typologique des imagiers du moyen âge, Ivanov voulait encadrer chaque scène du Nouveau Testament d'une bordure de préfigures empruntées à l'Ancien Testament. Ses esquisses sont conçues dans l'esprit des civilisations anciennes de l'Orient, dont il s'était imprégné en étudiant dans les ouvrages d'archéologie les fresques des hypogées égyptiens et les bas-reliefs des palais assyriens. L'exécution très libre de ces dessins lavés d'aquarelle ou de sépia n'a plus rien d'artificiel et de peiné : on sent que l'artiste, libéré enfin de l'académisme, crée pour la première fois dans la joie.

Ni cette Bible historiée, ni le grand tableau de l'*Apparition du Christ au peuple* n'ont eu sur l'orientation de la peinture russe l'influence qu'espérait leur auteur. Son long séjour à Rome l'avait rendu étranger à son propre pays. Lorsqu'il revint en 1857 à Pétersbourg, pour y mourir du choléra, il se vit renié par la génération nouvelle qui, gagnée par les idées slavophiles, aspirait à un art plus national.

Les débuts de l'art national : la caricature et la peinture de genre. — Le trait le plus frappant de la peinture russe de la première moitié du xixe siècle est l'éveil d'un art national qui, par opposition avec l'académisme international de Paris ou de Rome, avec l'art déraciné de Losenko ou d'Ivanov, veut avant tout garder un goût de terroir et, pour reprendre l'expression de Pouchkine, *sentir la Russie.*

Quelques peintres d'histoire avaient timidement essayé d'enrichir le répertoire traditionnel des académies de thèmes empruntés à l'histoire russe. Dès 1770 nous voyons Losenko choisir comme sujet de son morceau de réception *Vladimir devant Rognêda.* Brullov peint, après *Le dernier jour de Pompéi*, le *Siège de Pskov.* Mais ce sont des tentatives isolées. C'est en marge de l'Académie et en opposition avec son enseignement que se prépare cette révolution qui ne triomphera que vers 1860 avec la sécession des *Ambulants.*

Les origines très modestes de ce nationalisme artistique doivent être recherchées dans l'imagerie populaire, la caricature et la peinture de genre.

Les estampes populaires russes qui correspondent à notre imagerie

d'Épinal sont généralement désignées sous le nom de *loubotchnya kartinki*, parce qu'elles étaient gravées sur des planches en écorce de tilleul (*loub*), ou de *Moskovskia kartinki* (images de Moscou), parce qu'elles étaient fabriquées pour la plupart à Moscou. Coloriées par les paysans dans les villages des environs, elles se répandaient grâce aux colporteurs dans toute la Russie.

Elles représentent généralement des sujets religieux ou des contes populaires. Mais, à côté de l'imagerie pieuse ou romanesque, apparaît, dès le XVIIIe siècle, l'imagerie satirique : antiféministe, anticléricale et même antigouvernementale. L'image populaire de l'*Enterrement du chat par les souris* est une parodie de l'enterrement de Pierre le Grand, que les Vieux-Croyants regardaient comme l'Antéchrist : les moustaches hérissées du matou rappellent les deux brins de moustache du tsar persécuteur qui avait proscrit le port de la barbe.



Fig. 188. — Venetsianov : La propriétaire faisant ses comptes, 1824.
(Musée russe, Pétersbourg.)

La *Guerre patriotique* de 1812 provoque l'apparition d'une multitude de caricatures contre Napoléon, le second Antéchrist. Dans son ouvrage capital sur *L'imagerie populaire russe*, Rovinski n'a pas catalogué moins de deux cents gravures de cette série.

La plupart de ces caricatures de 1812 sont l'œuvre d'Ivan Terebenev : leur valeur artistique est médiocre; elles respirent une haine violente et peu généreuse contre un ennemi vaincu par le froid beaucoup plus que par la bravoure des Cosaques. Cette haine fanatique ne devait d'ailleurs pas survivre à la chute de Napoléon.

Si l'imagerie populaire et la caricature ont préparé dans une certaine mesure l'éclosion d'un art national, c'est à un peintre français du XVIIIe siècle qu'il faut faire remonter les origines de la *peinture de genre*

russe (*rousski byt*). De même que Norblin de la Gourdaine est l'initiateur d'une école nationale en Pologne, Jean-Baptiste Le Prince fut le premier qui apprit aux Russes à regarder leur propre pays.

De ces deux maîtres français procède un Polonais russifié : Alexandre Orlowski (1777-1832), qui, après avoir fait métier de soldat et de paillasse dans une baraque de foire, utilisa ces expériences comme peintre militaire et caricaturiste. Si ses peintures un peu lâchées sentent l'improvisateur, ses dessins et ses lithographies sont remarquables par l'esprit d'observation, la verve satirique, le sens du mouvement. Il commença par peindre des types polonais. Puis, fixé à Pétersbourg à partir de 1802, il se consacra à l'illustration des mœurs russes du temps d'Alexandre Ier. L'officier de Cosaques à cheval, le petit maître dans sa calèche, les marchands ambulants de *kvas* et de *sbitène* s'animent sous son crayon. Il nous renseigne sur la vie à Pétersbourg aussi fidèlement que Carle Vernet et Boilly sur le Paris du Premier Empire.



Fig. 189. — Fedotov : L'Artiste en promenade avec ses parents.
(Coll. Tsvêtkov, Moscou.)

Alexis Gavrilovitch Venetsianov (1780-1847) était, comme Orlowski, d'origine étrangère : son père était un émigré grec du nom de Veneziano. Mais, né et élevé à Moscou, il s'assimila si bien l'esprit russe qu'il peut passer pour un peintre de terroir.

Il se forma tout seul en copiant à l'Ermitage les petits maîtres hollandais et de préférence Pieter de Hoogh : il échappe ainsi aux inconvénients du dressage académique; en revanche, il ne sut jamais très bien son métier. Le grand événement de sa vie fut l'exposition à Pétersbourg, en 1820, d'un intérieur d'église du peintre français Granet : *La messe au Couvent des Capucins*, qui avait été offert au tsar Alexandre Ier. « Ce tableau, écrit-il, retourna complètement nos idées sur la peinture. Nous y vîmes quelque chose de tout à fait nouveau : une représentation des

objets non seulement exacte, mais vivante, pas une copie de la nature, mais la nature même. »

Ayant ainsi trouvé sa voie, Venetsianov se retira à la campagne dans une petite propriété du gouvernement de Tver et se mit résolument au travail, en jetant par-dessus bord tous les procédés, tous les souvenirs de musées. La sincérité est la qualité dominante de ses tableaux de mœurs paysannes : *La grange* (1823), où il s'efforce, à l'exemple de Granet, de peindre un intérieur faiblement éclairé, *La propriétaire faisant ses comptes* (1824), *Les tireuses de cartes* (1842). Toutefois, dans les cas embarrassants, la nature ne lui suffit pas, et il s'aide, pour représenter de rustiques *Baigneuses* en plein air d'un plâtre de la *Vénus de Médicis*, qu'il avait dans son atelier.



Fig. 190. — Fedotov : La demande en mariage. Détail. (Musée Roumiantsov, Moscou.)

Paul Andreevitch Fedotov (1815-1852) est avec Venetsianov le meilleur représentant de la peinture de mœurs moscovite. C'était aussi un autodidacte (*samooutchka*) : entré au corps des Cadets, il mena pendant vingt ans la vie lamentable de l'officier sans fortune, avant d'opter pour la peinture. Il se forma de la même façon en copiant les petits maîtres hollandais et français tels que Boilly et surtout Gavarni qui était très goûté en Russie vers 1840.

Nul n'a évoqué avec plus de vérité et d'humour le fonctionnaire pétersbourgeois et le marchand moscovite du temps de Nicolas Ier. Ses tableaux sont des documents aussi révélateurs que les romans de son ami Gogol ou les comédies d'Ostrovski. L'un des plus typiques est *Le nouveau chevalier* : pauvre diable de fonctionnaire fraîchement décoré qui, tout fier de la croix ostensiblement épinglée sur sa robe de chambre, a fêté sa décoration par un plantureux repas ; mais, bientôt dégrisé, il s'aperçoit mélancoliquement qu'il n'a même plus de quoi faire ressemeler ses chaussures éculées. *La demande en mariage* (1849) est une satire non moins plaisante

de la vanité d'un marchand cossu qui se croit fort honoré en accordant la main de sa fille à un militaire dédoré. La « marieuse » annonce l'arrivée du prétendant qu'on voit sur le pas de la porte, retroussant ses moustaches d'un air avantageux. Toute la maison est en émoi. Le marchand s'empresse de boutonner son caftan trop étroit; la future intimidée se sauve, au grand désespoir de sa mère qui essaie de la retenir par un volant de sa robe.

Vers la fin de sa courte carrière, Fedotov, assombri par le pressentiment de sa mort prochaine, quitte le ton de la satire pour peindre des sujets mélancoliques, plus en harmonie avec son humeur : *La jeune veuve* dépouillée par des créanciers rapaces, *L'officier en cantonnement au village*, qui s'ennuie à mort dans une izba enfumée de paysans, où il n'a d'autre distraction que de faire sauter son chien.

Épuisé par les privations, le malheureux artiste devint fou en 1852 et mourut quelques mois plus tard, abandonné de tous, dans un asile d'aliénés. Il avait à peine trente-sept ans.

Cet art modeste des caricaturistes et des peintres de genre a joué en son temps un rôle bien effacé à côté de l'art ambitieux des peintres d'histoire. Mais, de même que les tableaux de Boilly, de Lami et de Tassaert ont souvent plus de prix à nos yeux que les « grandes machines » des Guérin ou des Delaroche, les *petits maîtres* russes issus de J.-B. Le Prince, imitateurs de Granet et de Gavarni, nous séduisent davantage, malgré l'indigence de leur technique d'autodidacte, que leurs trop illustres contemporains Brullov et Bruni. Ils ont servi, dans la mesure de leurs forces, d'utile contrepoids à la tyrannie de l'académisme et préparé l'avenir en frayant la voie au réalisme.

BIBLIOGRAPHIE

I. TCHÉCOSLOVAQUIE

Matějček et Wirth. *L'art tchèque contemporain*, Prague, 1921. — Žakavec. *Les arts graphiques en Tchécoslovaquie*, Prague, 1921. — C. Mauclair. *L'art tchécoslovaque*. Conférence publiée dans *La Tchécoslovaquie*, Paris, 1921. — Myslbeck. *Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1902.

II. POLOGNE

Ouvrages généraux. — Rastawiecki. *Slownik malarzów polskich* (Dictionnaire des peintres polonais), Varsovie, 1851. — Loza. *Slownik architektów polaków* (Dictionnaire des architectes polonais), 2 vol., Varsovie, 1917. — E. Piltz. *Petite Encyclopédie polonaise*, Paris, 1916. — *Grande Encyclopédie polonaise*, Fribourg. — Réau. L'art français en Pologne sous Stanislas-Auguste et au xixe siècle, *Revue des Études slaves*, 1921-1923; *Histoire de l'expansion de l'art français moderne : Le Monde slave*, Paris, 1924.

Architecture. — Lauterbach. *Warszawa*, Varsovie, 1925.

Peinture. — Mycielski (Comte). *Cent années de la peinture en Pologne*. — Luninski. *Napoléon et la Pologne*. — Batowski. *Norblin* (Coll. *Nauka i Sztuka*), Lwów, 1911. — Antoniewicz. *Grottger*, Lwów.

III. RUSSIE

Ouvrages généraux. — En français : Réau. *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, 1922; *Histoire de l'expansion de l'art français moderne : Le Monde slave*, 1924. — En russe : Grabar. *Istoria rousskavo iskousstva* (Histoire de l'art russe), Moscou, 1909-1914.

Architecture. — Thomas de Thomon. *Recueil des plans et façades des principaux monuments construits à Saint-Pétersbourg et dans les différentes provinces de l'Empire de Russie*, Petrograd, 1806. — Luigi Rusca. *Recueil des dessins de différens bâtimens construits à Saint-Pétersbourg et dans l'intérieur de l'Empire de Russie*, Petr., 1810. — Mauduit. *Mémoire sur les travaux de l'église Saint-Isaac et le projet de l'architecte Montferrand*, Petr., 1820. — Ricard de Montferrand. *Plans et détails du monument consacré à la mémoire de l'Empereur Alexandre*, 1836; *L'église cathédrale de Saint-Isaac*, 1845. — Fomine. *Istoritcheskaïa vystavka Arkhitektoury* (Exposition historique d'architecture), Petr., 1912. — Troubnikov. Thomas de Thomon, *Staryé Gody*, 1908. — Lanceray. Zakharov i evo Admiralteïstvo (L'Amirauté), *Ibid.*, 1911. — Grabar. Ranni Alexandrovski Klassitzism i evo frantsouzskié istotchniki (Les débuts du classicisme sous Alexandre I[er] et ses sources françaises), *Ibid.*, 1912. — Kourbatov. *Petersbourg*, Petr., 1913. — Zoubov (Comte Valentin). *Carlo di Giovanni Rossi, ein Beitrag zur Geschichte der Auflösung des Petersburger Empire*, Petr., 1914.

Sculpture. — Wrangel (Baron Nicolas). *Istoria Skoulptoury* (Histoire de la sculpture), tome V de l'*Histoire de l'Art russe*, de Grabar. — Neumann. *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts*, Riga, 1902.

Peinture. — Benois (Alexandre). *Istoria rousskoï jivopisi v XIX vêkê* (Histoire de la peinture russe au XIX[e] siècle , Petr., 1902; *Rousskaïa chkola jivopisi* (L'École russe de peinture), Petr., 1904. — Botkine. *A. Ivanov, evo jizn i perepiska* (Ivanov, sa vie et sa correspondance), Petr., 1880. — Ivanov. *Izobrajenia iz sviachtchennoï istorii* (Darstellungen aus der heiligen Geschichte), Recueil des esquisses d'Ivanov d'après des scènes de la Bible, publié par l'Institut archéologique prussien de Rome, Berlin, 1879-1887. — Rovinski. *Rousskia narodnya kartinki* (Imagerie populaire russe), Petr., 1881. — Verechtchaguine. *Rousskaïa karikatoura* (La caricature en Russie) : I, Timm, Petr., 1911; II, Otetchestvennaïa voïna (La Guerre patriotique), 1912; III, Orlowski, 1913. — Roche. Un peintre humoriste russe : Fedotov, *Rev. Art anc. et mod.*, 1908.

CHAPITRE IX

L'ART EN ANGLETERRE AU XIXE SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XXE [1]

I. — L'ARCHITECTURE

Durant tout le XVIIIe siècle, à côté du *Palladianisme*, puis des imitations des monuments grecs et du style Adam, nous avons constaté une curieuse survivance de l'art gothique. L'architecture médiévale n'était plus très bien comprise : sa structure réelle était méconnue, et on goûtait seulement l'originalité et la bizarrerie de son décor. Cet état de choses persévérera au début du XIXe siècle, mais la mode du gothique s'affirmera de plus en plus forte, et l'étude des monuments anciens amènera à une intelligence moins incomplète des styles du moyen âge. Cependant, le style classique restera longtemps le style officiel et le plus généralement en usage. Ceci fait que tous les architectes de la première moitié du siècle ont pratiqué le style gréco-romain, et que presque tous ont simultanément élevé des monuments gothiques. Nous serons donc tenu d'étudier leur œuvre sous deux aspects différents, et d'établir dans leur personnalité une division factice, mais nécessaire.

1. L'ARCHITECTURE CLASSIQUE DE 1800 A 1840

En 1794 était mort le dernier des quatre frères Adam, artistes de génie, qui avaient su composer d'éléments grecs et pompéiens un style original parfaitement adapté au climat de l'Angleterre. Ces architectes laissaient

1. Par le comte Paul Biver.

de nombreux élèves susceptibles de continuer leur œuvre ; mieux encore, la suite donnée à la publication de leurs ouvrages semblait devoir faire survivre longtemps encore leurs théories : leur troisième et dernier recueil de planches d'architecture devait paraître en 1822. Cependant, leur influence s'affaiblit bientôt sous l'action de courants contraires; elle est absolument annulée après 1815, quand l'Angleterre cesse de vivre isolée du continent.

Un élève de Chambers, James Gandon, publiera en 1825 une œuvre inédite et très importante de son maître, son *Traité de la décoration pour l'architecture civile*, avec des planches nombreuses, les plus belles gravées par Cipriani. Chambers, en opposition avec les Adam, s'était fait le champion du style gréco-romain : dans cette œuvre posthume, il prône une architecture monumentale et sévère, toute contraire à celle de ses rivaux, assez proche parente du style du Français Ledoux. Il fournit une collection de modèles pour chapiteaux, pour frises, pour cheminées, pour plafonds à caissons, d'un goût assez froid, très éloigné de l'élégance exquise et familière mise à la mode par les frères Adam. Ce recueil devait avoir beaucoup d'influence, et, avant les destructions impitoyables du xx[e] siècle, on en voyait un reflet très net dans beaucoup de maisons londoniennes. Mais, déjà, quelque temps auparavant, les manuels décoratifs publiés par Thomas Sheraton de 1790 à 1806, puis celui de Hope, paru en 1807, ont mis à la mode le style que les Français appellent *Empire* et qui s'intitule *Régence* en Angleterre. Thomas Hope (1770-1831), un riche collectionneur hollandais, qui a voyagé en Espagne, en Sicile, en Grèce, en Turquie, en Syrie et en Égypte, est venu à Londres en 1796, fuyant l'invasion française. Correspondant de Percier, ami de Thorvaldsen, qu'il installe en Angleterre, il fournit quantité de dessins aux graveurs et contribue largement au triomphe du style nouveau, style généralement glacial et morne dans le dessin des façades, mais original et somptueux dans la décoration intérieure. Cette décoration Régence est réalisée et propagée par une série d'artistes et d'artisans, parmi lesquels deux méritent une mention spéciale. Le premier, Sheringham, décorateur et entrepreneur de menuiserie, a fait sentir son influence jusqu'à New York et Philadelphie : son chef-d'œuvre était le somptueux Carlton House, élevé au Nord de St. James's Park, dont on ne possède plus, à l'heure actuelle, que des aquarelles. Le second est John Papworth, architecte et ornemaniste, dont nous retrouvons de nombreuses créations reproduites dans une revue mensuelle, alors très à la mode, *Ackermann's Repository of Arts* (1808-1892). On lui attribue la construction de l'étrange petit hôtel élevé au n° 5 de Seymour Place pour Lord Ducie, dont la façade supportée par des caryatides a été malheureusement exhaussée et défigurée en 1911. Plusieurs théâtres londoniens étaient

fameux à cette époque pour leur décoration exécutée dans le goût nouveau : le splendide Covent Garden, du coût de trente-huit millions de francs, détruit par le feu en 1856, Haymarket, de l'architecte Nash, Old Drury Lane et le Royal Opera House, tous trois démolis ces temps derniers.

Le retour à l'imitation stricte de l'antiquité s'accentue dès les premières années du XIX[e] siècle. Tous les jeunes architectes anglais ont fait le voyage de Grèce : ils en rapportent le goût des murs pleins et l'horreur de l'éclairage par côté. Le débarquement des marbres arrachés à la Grèce par Lord Elgin date de 1801 à 1803 : leur influence accélère l'évolution du goût. W. Wilkins, l'auteur des *Antiquités de la Grande-Grèce*, ouvrage publié en 1807, sera bientôt nommé professeur d'architecture à l'Académie royale. C'est la ruine de l'effort persévérant tenté par plusieurs générations d'architectes pour unir la noblesse du style antique au confort de la demeure anglaise : la jeune génération décide de tout sacrifier au culte des arts antiques, et, dans cette tentative d'atteindre au canon de la beauté, elle échouera misérablement. Nous allons passer rapidement en revue les monuments les plus importants d'Angleterre qui sont pastichés de la Grèce et de Rome : disons d'avance que presque tous sont franchement défectueux. Aucun n'atteindra au caractère et à la tenue de la Madeleine de Paris, quelque peu séduisante que nous paraisse cette église. Les œuvres de pure fantaisie, telles que les portes monumentales élevées dans Londres, seront pesantes et grossières, combien différentes de l'arc du Carrousel !

Les bâtiments municipaux de Chester, connus sous le nom du Château, ont été élevés de 1793 à 1820 par Thomas Harrison. Ils ne manquent pas d'intérêt et s'apparentent étroitement aux étranges projets de Boullée, qui dorment dans les bibliothèques de France : un romantisme fougueux s'y développe dans le cadre des formules antiques. Un temple à fronton se voit tout au fond d'une cour immense et désertique, défendue par de fossés et des murs à bossages sans aucun ornement. Des propylées doriques de beaucoup de caractère donnent accès dans l'enceinte. Pas de toits apparents, pas de fenêtres visibles : tel devait être, dans l'imagination de Harrison, le palais des Tarquins en sa simplicité sévère et archaïque.

William Inwood (1771-1843) et ses fils, Henry et Charles, élèvent au début du XIX[e] siècle des monuments pleins d'extravagance, mais vraiment curieux, telle l'église de Saint-Pancrace à Londres (1819). Tous les éléments en sont empruntés à Athènes : une copie de la colonnade ionique de l'Érechthéion sert de façade; deux imitations du portique des Caryatides font saillie sur les côtés en guise de croisillons. Pour constituer le clocher, ces architectes ont superposé, avec une alternance de

gros tambours massifs, la tour des Vents et le monument de Lysicrate. Le tout est construit en pierre de Portland et en éléments de terre cuite moulés par Rossi. L'intérieur est naturellement d'une obscurité profonde. Citons encore comme œuvres des Inwood les chapelles de Saint-Martin à Camden Town, de Regent Square et de Somers Town, ainsi que l'hôpital de Westminster.

William Wilkins (1778-1839) a construit en 1809 la résidence de Grange Park dans le Hampshire, sur l'emplacement du château autrefois élevé par Inigo Jones, — puis, en 1822, la façade assez élégante (détruite en 1906) d'University College Club, dans le Pall Mall, toute ornée de pilastres; un temple corinthien faisait saillie dans le milieu du bâtiment, et une coupole aveugle le couronnait. La station d'Euston, souvenir des temples d'Agrigente, et la Galerie Nationale de Londres (1832), agrandie ultérieurement, ont été élevées sur les dessins de Wilkins. Dans le dernier édifice, l'architecte a été gêné, dit-on, par l'obligation d'employer des colonnes trop grandes provenant de Carlton House. De toute façon, les coupoles mesquines qui surmontent le bâtiment et lui donnent si mauvais aspect (fig. 191) ne sont imputables qu'à son goût personnel.

Benjamin Wyatt (1775-1850) est le fils cadet de James Wyatt, concurrent des Adam, connu surtout par ses travaux dans le style gothique. Apsley House, acheté par le gouvernement anglais pour Wellington, a été doté par cet architecte, en 1828, d'une façade de temple antique. Un de ses collègues, Decimus Burton, élèvera, un peu en avant de cette résidence, un arc de triomphe surmonté de la statue équestre du vainqueur de Waterloo : ce petit monument s'intitule Green Park Arch depuis un déplacement effectué en 1883. Benjamin Wyatt a dessiné également la colonnade dorique de Carlton Gardens (1831-1834), dont l'effet, s'ajoutant à celui des terrasses élevées par Nash et Pennethorne, est véritablement noble.

John Nash (1752-1835), l'architecte favori du Régent, a construit plusieurs quartiers de Londres, mais son œuvre est en majeure partie détruite ou défigurée. Il a dessiné les jardins de Regent's Park et, pour les relier à Carlton House, résidence du prince, percé et construit, après 1811, Regent Street. Dès 1848, la longue colonnade dorique du Quadrant, ou partie tournante de Regent Street, était supprimée pour donner plus de lumière aux boutiques du rez-de-chaussée, et, en 1914, on a jeté bas la majeure partie des avant-corps corinthiens qui se faisaient vis-à-vis entre Piccadilly Circus et Waterloo Place. L'œuvre de Nash disparaît de jour en jour.

Ces façades en plâtre peintes à la pompéienne, basses, symétriques, fort plates, mais relevées de place en place par des colonnes et des frontons, sans être belles, ne manquaient pas de caractère. Parmi les

meilleures façades dessinées par Nash, il faut compter plusieurs de celles qui donnent sur Regent's Park. Nash y a employé l'ordre colossal, et il a percé les entre-colonnements de bay-windows. Les intérieurs de ces maisons ont été décorés, dans un goût charmant, de stucs peints et de glaces. Nash n'est pas entièrement responsable de la triste façade et des ridicules statues du County Fire Office, le point de départ de son Quadrant, car ce vilain bâtiment a été élevé en collaboration avec Robert Abraham.

Déjà, au XVIIIe siècle, Nash avait dessiné la jolie entrée des écuries royales de Buckingham, avec ses chevaux en relief; en 1825, il est



Phot. Stereoscopic Cº.

Fig. 191. — La Galerie Nationale. Londres.

appelé à remanier le palais lui-même. Il ne reste rien de ces travaux très importants, car, dès 1837, sur l'ordre de Victoria, le palais était modifié une fois de plus par Blore. En 1851, le dernier vestige de l'intervention de Nash, l'arc de triomphe élevé par lui devant l'entrée du palais, était transporté au bout de Hyde Park et prenait le nom de Marble Arch.

Le meilleur architecte de cette période est certainement Decimus Burton (1800-1881). L'arc qu'il a dédié à Wellington, dont il a déjà été question, était assez banal; mais son entrée triomphale de Constitution Hill (1825) est de bien meilleure qualité. Ce sont trois arcs reliés par des colonnades ioniques, dont les frises reproduisent la chevauchée des Panathénées. L'Institut royal d'architecture conserve une charmante aquarelle de Burton montrant les marbres de Hyde Park Corner dans la

blancheur de leur nouveauté, avec les beaux équipages de l'époque qui défilent entre ses portes. En 1825, Burton construit le Colysée de Regent's Park (détruit en 1875), panorama et lieu de plaisir, dont le dôme conçu en style grec était plus vaste que celui de Saint-Paul. De lui encore sont l'énorme château de Calverley Park, l'élégant Athenæum Club (1830), orné d'une grande frise pompéienne, et de nombreuses villas à la fois coquettes et bien adaptées au climat d'Angleterre.

Sir John Soane (1755-1837), un ancien élève de Chambers, bien que très connu, est surtout remarquable par son manque de goût. Architecte de la Banque d'Angleterre de 1788 à 1835, il opère une refonte totale de ses immenses bâtiments. De nulle part on ne peut voir ces constructions avec un peu de recul : elles se composent d'une série de façades plates, à traits de refend, ornementées de distance en distance par des séries de pilastres ou de colonnes d'ordre colossal. Ses murs pleins, ses pilastres tout roides, ses colonnes corinthiennes adossées, aux chapiteaux lourds et touffus, ses frises et son attique disproportionnés et écrasants, son couronnement avec alternances d'urnes et de petits frontons donnent à cet édifice l'aspect triste et pesant d'un monument funéraire. La Chapelle Expiatoire de Paris, à côté de lui, est une merveille de légèreté et d'élégance. L'ornementation des cours et des salles était une entreprise plus aisée, que Soane a beaucoup mieux réussie ; elle reste pesante, mais elle montre quelques détails charmants, en particulier des bas-reliefs ronds ou rectangulaires. Les salles publiques, le Private Drawing Office, de style ionique grec, avec voûtes en berceaux caissonnées de forme surbaissée, et le Consols Office, au dôme de verre porté par des caryatides, montrent une décoration glaciale, mais non dépourvue d'élégance. L'établissement d'un chauffage central et les précautions prises par Soane pour essayer de rendre l'édifice incombustible montrent seuls quelques innovations architecturales, qui n'ont rien de commun avec l'art.

Soane a construit plusieurs hôtels privés, la Galerie de tableaux de Dulwich (1812) et le Mausoleum. Dans toutes ces œuvres, il fait preuve d'un goût très personnel, lourd, surchargé et volontiers exotique, que ses contemporains appelaient son « style béotien ». Il est le premier architecte anglais qui ait érigé en méthode la suppression des bases et des chapiteaux pour les pilastres, et dessiné pour colonnes de tous ordres des fûts exactement cylindriques à bases rectangulaires, devançant d'une centaine d'années les théoriciens modernes de Munich et de Vienne.

Sir Robert Smirke (1781-1867) a construit toute une série de grands édifices londoniens froids, pesants et ennuyeux, où il abuse des pilastres dépourvus de chapiteaux. De ces constructions, une seule, le

théâtre de Covent Garden, élevé en 1809, se distinguait par une décoration intérieure charmante. Quelques-unes de ses créations existent encore à Londres : la Monnaie (1809-1811) et la Poste centrale (1825-1829), édifice entièrement nu avec trois pavillons saillants, dont celui du milieu laisse voir entre ses colonnes deux pilastres du plus mauvais effet. De lui encore, le Musée Britannique (fig. 192), son meilleur ouvrage, élevé de 1825 à 1828, mais agrandi ultérieurement, la riche et pesante façade, sur la Tamise, de la Douane (1825-1831), celle de Somerset House sur Strand Lane (1828), le collège des Médecins de Trafalgar Square (1825), etc.

Parmi les fidèles de l'architecture purement classique, citons encore



Phot. Stereoscopic C.

FIG. 192. — Le Musée Britannique. Londres.

David Long, auteur de la Douane de Londres; John Rennie, qui a construit le pont de Waterloo en style dorique primitif; George Repton, un élève de Nash, qui a dessiné la pesante chapelle Saint-Philippe de Regent Street. James et Richard Pain, autres élèves de Nash, ont donné avec la prison de Cork, bâtiment fort curieux, la reconstitution d'une forteresse étrusque. Thomas Hardwick, disciple de Chambers, a élevé, de 1813 à 1817, St. Mary-le-Bone; mais son principal mérite est d'avoir inculqué à son jeune assistant, Turner, le goût des belles architectures qui ennobliront ses tableaux.

Avec Charles Cockerell (1788-1863), nous assistons à la corruption du style classique. Cet architecte conserve les éléments de l'architecture grecque et romaine, mais il les détourne de leur emploi rationnel, sans oser encore y adjoindre des détails empruntés à Palladio. Les ailes de ses bâtiments seront plus élevées que leur partie centrale; les colonnes

accolées aux murs nus ne supporteront plus la corniche, mais deviendront des piédestaux de statues; enfin, toute l'ornementation se modernisera. Quand Cockerell aura achevé sa bibliothèque de l'Université de Cambridge (1834), et surtout son institut Taylor à Oxford (1840), quand George Basevi aura terminé le musée Fitz-William de Cambridge (1835), les jeunes architectes anglais n'iront plus chercher leur inspiration à Paestum ou Agrigente, mais à Vicence et Venise.

2. ÉVOLUTION DU STYLE GOTHIQUE ANGLAIS AU XIXe SIÈCLE

Les édifices gothiques élevés de 1800 à 1840 diffèrent de ceux du XVIIIe siècle par quelques légers détails empruntés au style général du temps. Ce sont surtout des constructions privées, auxquelles la fameuse villa gothique d'Horace Walpole à Strawberry Hill (1750) a servi de prototype. Leur structure intime n'a rien de gothique, mais leur décor montre une floraison de tourelles et de créneaux, de frontons tréflés, d'arcs en accolade, de faisceaux de colonnettes, le tout en terre cuite ou en plâtre peint. A l'intérieur, ce sont des cheminées, des sièges, des lits, des cadres, des bibliothèques, des papiers de tenture et des argenteries « gothiques »; style gothique bien curieux, longtemps apparenté avec l'art rocaille, et maintenant d'allure toute pompéienne.

James Wyatt (1746-1813) bâtit à partir de 1795 l'énorme château de Fonthill Abbey près de Salisbury, et couronne l'édifice d'une tour octogonale de quatre-vingt-trois mètres de haut, qui s'effondrera peu de temps après. Il construit encore Lee Priory, près de Cantorbéry, et beaucoup d'autres demeures gothiques de moindre importance. La seule partie condamnable de son œuvre est la restauration des monuments anciens, telle que lui-même et son fils aîné, Jeffrey Wyatt, chevalier Wyatville (1766-1840), l'ont comprise. Les cathédrales de Salisbury, de Lincoln et de Hereford, ainsi que l'abbatiale de Westminster, en sont restées toutes meurtries. Le château de Windsor, réparé et agrandi par Wyatville entre 1826 et 1829, a perdu tout cachet ancien.

Un des élèves de Wyatt, William Atkinson (1775-1859), a construit, aux environs de 1800, le château gothique de Lord Mansfield à Scone. Un autre, Anthony Salvin, auteur de divers édifices civils et religieux de style gothique, a complètement défiguré en la restaurant la Tour de Londres. Wilkins a élevé pour Lord Rosebery le château gothique de Dalmeny (1814-1817), et, en 1822, dans un style tout aussi fantaisiste, une partie des bâtiments de King's College à Cambridge. Un autre architecte, connu pour sa restauration brutale de l'abbaye de

Westminster et de la cathédrale de Winchester. Edward Blore (1787-1879), a bâti en 1816 la célèbre maison gothique de Walter Scott à Abbotsford. Sir Robert Smirke a élevé les châteaux gothiques de Lowther et d'Eastmor. D'autres châteaux moyenâgeux d'un style très fleuri ont pour auteur William Porden (1755-1822), en particulier l'énorme Eaton Hall, élevé de 1803 à 1812 près de Chester pour le marquis de Westminster. John Nash, lui-même, a construit au début du siècle, dans un style assez approximatif, la façade occidentale et la salle capitulaire de la cathédrale de Saint-David.

Peu à peu, cependant, le style gothique cesse d'être considéré



Fig. 193. — Le Palais de Westminster. Londres.

comme de pure fantaisie : il suscite de patientes recherches et fournit matière à toute une littérature technique. L'auteur le plus compétent de l'époque est John Britton (1771-1857), qui publie à partir de 1805 son *Ancienne architecture de la Grande-Bretagne*. Secondé par un tout jeune assistant, il édite en 1823 ses *Spécimens de l'architecture gothique*, et en 1825 son *Ancienne architecture de la Norvège*. Ce dessinateur de Britton, véritable enfant prodige, est Augustus Pugin (1812-1852), fils d'un graveur français émigré en Angleterre lors de la Révolution. Dès son plus jeune âge, il s'est révélé dessinateur hors ligne et a copié à l'usage de son père les plus beaux édifices gothiques de France et d'Angleterre. En 1827, il crée les modèles de mobiliers gothiques pour le château de Windsor; en 1831, il dessine des décors moyenâgeux pour opéras; en 1835, il publie son ouvrage sur *L'ameublement au XVe siècle*. Il colla-

bore successivement avec Britton, puis avec Joseph Nash (1809-1878), auteur d'une *Architecture du moyen âge* (1838) et d'un gros recueil de lithographies : *Les vieilles demeures anglaises* (1839-1849). Ces recherches portent bientôt leurs fruits, et un homme comme John Shaw (1776-1832), par exemple, qui, durant toute son existence, a élevé de lourds châteaux forts gothicisants, construit à la fin de sa carrière, dans un style autrement pur, la jolie tour de Saint-Dunstan de Londres.

Cependant, un événement capital va brusquement accentuer la mode du style gothique : le 16 octobre 1834, un incendie dévore tout le vieux château de Westminster, le hall de Richard II excepté. Le gouvernement décide aussitôt de reconstruire le palais du Parlement avec magnificence et « dans un style national ». Après hésitation entre le style perpendiculaire et le style Élisabeth, on choisira le premier comme plus spécifiquement anglais. Un concours est ouvert, où se présentent quatre-vingt-dix-sept concurrents ; Pugin n'y figure pas : il a passé ses dessins à un ami plus âgé : Graham. C'est un autre compétiteur, Charles Barry (1795-1860), qui est classé premier. Barry, nommé architecte du Parlement, prendra Pugin pour collaborateur : l'ornementation du dedans, comme celle du dehors, lui sera confiée.

On peut adresser au palais de Westminster (fig. 195) diverses critiques : cet immense édifice n'est qu'un agrandissement de sa minuscule voisine, la chapelle de Henri VII. Les contreforts de cette chapelle, petits et en nombre limité, encadrent un chœur arrondi, et ainsi n'ont rien de désagréable ; mais, à grande échelle, alignés le long de façades immenses, ils prennent un aspect sec et monotone : on dirait les dos de reliures d'une bibliothèque géante, ou une suite d'immenses radiateurs. Les contemporains ont dit avec une certaine vérité que le Parlement était construit non en style perpendiculaire, mais en « style pilotis ». Il est regrettable aussi que Barry ait laissé une étroite terrasse entre la Tamise et le palais, au lieu de faire directement surgir de l'eau sa façade centrale, comme il a fait pour ses deux extrémités. La tour Saint-Étienne, avec ses cadrans de sept mètres de diamètre, ressemble trop à une colossale pendule romantique ; enfin, dans l'intérieur du bâtiment, les peintures, les dorures, les vitraux, les fresques, les mosaïques et les terres émaillées constituent une polychromie dont la prodigieuse richesse est fastidieuse ; il faut en faire mentalement abstraction pour s'apercevoir que les voûtes sont belles, que toute la partie architecturale est plus qu'honorable. Ces réserves faites, reconnaissons au Parlement beaucoup de dignité ; son immense tour Victoria est d'une belle structure. Faire une œuvre parfaite d'un ensemble de bâtiments comprenant onze cours, cent escaliers et onze cents pièces, tout en conservant sur le côté un édifice ancien, enterré dans le sol et placé de travers, était-ce

un problème si facile? La solution donnée par Barry et Pugin peut être considérée comme géniale pour l'époque.

Pugin a remis à la mode la polychromie pour les intérieurs gothiques : c'est un résultat de son ouvrage, le *Glossaire du costume et de l'ornement ecclésiastique*, publié en 1844. Un autre de ses livres, *Les Contrastes*, publié huit ans auparavant, est le premier écrit où se révèle l'intolérance des fidèles du style gothique.

Pugin a élevé un certain nombre d'édifices religieux qui marquent un vrai progrès artistique : la cathédrale catholique Saint-Georges et Saint-Gilles de Londres (1840), les églises de Saint-Chad à Birmingham, de Saint-Wilfred à Manchester, de Notre-Dame à Liverpool et de Saint-Augustin à Ramsgate. Pugin recherche toujours les lignes verticales, et ses monuments présentent des réminiscences fréquentes du style flamboyant français.

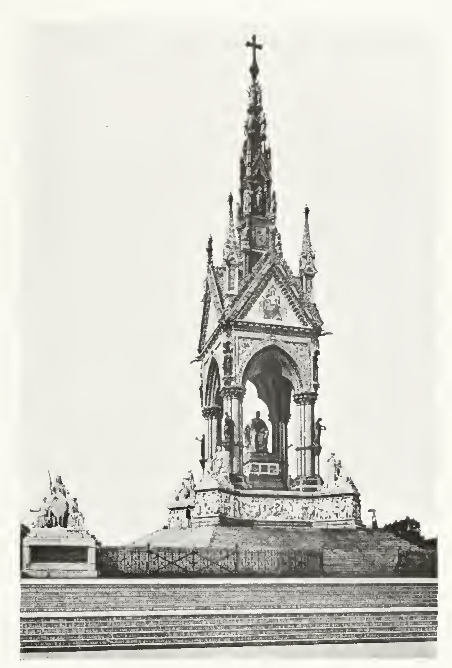


Fig. 194. — Monument au Prince Albert.
Jardins de Kensington. Londres.

Régression curieuse : après l'achèvement du Parlement et celui de quelques édifices du même cycle, les architectes anglais négligeront l'art du xve siècle pour revenir à celui du xiiie. C'est une erreur de direction, dont on a mis quarante ans à s'apercevoir. Le style perpendiculaire est très souple et se prête à des combinaisons charmantes ; comme il permet un éclairage intense, il convient à merveille au climat anglais. Le style du xiiie siècle s'adapte, au contraire, difficilement aux nécessités de la vie privée ou publique moderne ; il est loin de permettre un aussi bon éclairage ; de plus, les modèles anciens de ce style étant en Angleterre en nombre limité, les architectes ont immédiatement cherché sur le continent un complément d'informations ; d'où, un

mélange déplorable de formules anglaises, françaises et même allemandes. Dès 1850, à peu d'exceptions près, tout ce que l'on construit en Angleterre appartient au style du XIVe et, plus encore, du XIIIe siècle, demeures privées, églises, gares ou hôtels de ville. Les architectes emploient indifféremment pour ces constructions le calcaire, le granit et la terre cuite moulée avec des éléments de fer et de verre. Le nombre des architectes est illimité, qui, dans cette période de grande prospérité, ont attaché leur nom à des édifices importants : nous en citerons seulement quelques-uns.

Sir Gilbert Scott (1811-1878), le plus célèbre de tous, se distingue par une connaissance réelle des monuments français du XIIIe siècle et anglais du XIVe, qu'il utilise en construisant des édifices à la fois corrects, tristes et mornes. Il élève en 1840 le monument des Martyrs d'Oxford, en 1864 le riche et prétentieux monument au prince Albert (fig. 194), des jardins de Kensington; la gare et l'hôtel de Saint-Pancrace de Londres, la cathédrale d'Édimbourg, quantité d'églises, de collèges et de châteaux. Il restaure l'abbaye de Westminster, les cathédrales de Cantorbéry, de Salisbury, de Ripon, etc., corrigeant et reconstituant tout ce qui ne cadre pas avec ses principes intransigeants, tout ce qui outrepasse son époque favorite : c'est ainsi qu'il détruit le beau jubé ancien de la cathédrale de Durham, pour le rebâtir à son idée.

George Street (1824-1881), un élève de Scott, et William Burges (1827-1881) ont préféré à tout autre le style français du XIIIe siècle. Street a mis à la mode un mélange, très désagréable à l'œil, de brique et de marbre. Il a élevé la nef de la cathédrale de Bristol, les églises Saint-Jean de Torquay, Saint-Pierre de Bournemouth et Sainte-Marguerite d'East Grinstead, pour citer seulement les principales, enfin l'immense Palais de Justice de Londres (1866-1881; fig. 195), fantasmagorie d'arcs brisés, de colonnettes, de gâbles, de tours et de clochetons sans lien apparent. Burges a construit la cathédrale de Cork (1862-1870), et bâti pour Lord Bute le château de Cardiff. John Pearson, autre imitateur du style français du XIIIe siècle, aidé à la fin de sa vie par son fils Frank, a reconstruit dans un goût glacial et compassé le porche Nord de l'abbatiale de Westminster et le vilain retable de cette église. Il est l'auteur de la cathédrale de Truro et d'une infinité d'églises, dont les principales sont Saint-Jean de Red Lion Square à Londres et Saint-Étienne de Bournemouth, toutes deux agréablement voûtées.

La seconde moitié du règne de Victoria a vu s'élever des édifices qui témoignent d'un goût inférieur à celui des architectes précédemment cités. William Butterfield (1814-1900), renchérissant sur Street et entraîné par

la passion de Ruskin pour le style gothique italien, a mis à la mode un mélange de brique, de calcaire, de granit, de marbres et de mosaïques, qui est le summum du mauvais goût. Les églises de Saint-Alban et de la Toussaint à Londres, les chapelles des collèges Keble et Balliol, à Oxford, celle de l'école de Rugby ont toutes été construites dans ce « gothique polychrome ». Alfred Waterhouse, dans un goût moyenâgeux mi-français, mi-lombard, a élevé l'énorme et prétentieux hôtel de ville de Manchester et Pembroke College de Cambridge. Son musée d'Histoire naturelle du South Kensington (1775-1880), tout en terre cuite noire et jaune, immense bâtiment coupé de tours et de clochers,



Phot. L. S. and P. C°.

Fig. 195. — Le Palais de Justice, Londres.

vrai décor d'opéra wagnérien, nous ramène à un vague XIIe siècle : on peut difficilement voir plus laid. Citons encore, dans ce groupe d'architectes, Sir Arthur Blomfield, Brandon, Sedding, Brooks, Worthington, E. W. Pugin, Godwin, John O. Scott, Woodward, Paley et Austin. De la même école, mais d'un sentiment artistique plus délicat, mentionnons Carpenter, auteur de la jolie église londonienne de la Madeleine à Munster Square.

En 1874, G. G. Scott, un des deux fils de Sir Gilbert, artiste de valeur, bâtit l'église de Milverton en Warwickshire dans un style du XIVe siècle assez pur, vraiment remarquable pour l'époque. Il est suivi par Richard Norman Shaw, qui prône les toitures presque plates du style perpendiculaire. Austin Johnson, en 1880, construit sur les mêmes principes l'église de Skelton-in-Cleveland, dans le Yorkshire,

et il dote ce monument d'une très belle charpente apparente. Les études progressent à cette date, et le goût des architectes s'épure : dans les dernières années du siècle, Ernest Newton élève la grande et belle église flamboyante de Saint-Swithin de Hither Green à Londres; Messrs. Dunn et Watson rebâtissent presque entièrement et avec beaucoup de goût la cathédrale de Dunked détériorée en 1820; enfin, un architecte de génie, George Bodley, commence à donner les premières marques de sa supériorité. Tout est prêt pour la merveilleuse floraison d'art religieux qui caractérisera le début du xxe siècle.

3. PÉNÉTRATION DES STYLES ÉTRANGERS, ITALIEN, BYZANTIN, ETC. RETOUR AUX FORMULES NATIONALES DU XVIIe SIÈCLE

Nous avons vu comment, aux environs de 1840, le style classique s'était assez brusquement transformé et abâtardi. La Banque commerciale d'Édimbourg construite par David Rhind, le St. George's Hall de Liverpool, par Harvey et Elmes, le musée Fitz-William, de Cambridge, élevé par George Basevi, sont des monuments typiques de ce tournant malheureux. Cette modification du goût est due à la pénétration en Angleterre de formules étrangères, principalement italiennes et plus spécifiquement vénitiennes. C'est un phénomène général qui affecte la peinture anglaise autant que l'architecture. Pour cette dernière, le fait n'est pas nouveau : nous avons constaté une intrusion analogue une première fois sous Charles Ier; c'était Inigo Jones qui voulait transporter des rives de la Brenta sur celles de la Tamise les jolis palais des doges. L'idée avait été reprise quelque cent ans après et avait donné naissance au *Palladianisme* anglais. Un siècle plus tard, encore, et les architectes vénitiens du xvie siècle retrouvent à Londres de froids imitateurs. Tout le premier, et avant de construire le Parlement, Charles Barry essaie de pasticher des façades italiennes dans son Travellers' Club (1829), et dans son Reform Club (1837) du Pall Mall, vague imitation du palais Farnèse. L'impulsion, dès lors, est donnée : de 1842 à 1845, Sir William Tate reconstruit la Bourse de Londres dans un mélange de styles gréco-romain et Renaissance. Les frères Sidney et Robert Smirke élèvent en 1836 la très riche façade, vaguement italianisante, de l'Oxford and Cambridge Club au Pall Mall : un bas-relief prend place au-dessus de chaque fenêtre du premier étage, car, désormais, le xviiie siècle, lui aussi, influencera les architectes dans une certaine mesure. Sydney Smirke construit en 1847 le CarltonClub, une imitation de la bibliothèque de Sansovino : l'intérieur de l'édifice, achevé en

1854, est décoré de colonnes de granit poli, une mode qui aura désormais un certain succès. Dès lors, régnera en Angleterre un style composite très analogue à celui que nous trouvons en France à pareille époque. Mais, en France, un Viollet-le-Duc et un Charles Garnier vivent en paix, tandis qu'en Angleterre les partisans du style gothique et les partisans du style classique modernisé sont en lutte ouverte. Ainsi, le gouvernement institue en 1857 un concours international pour fournir les plans et projets des deux ministères de la Guerre et des Affaires étrangères. Le pouvoir est aux mains des conservateurs, partisans du style gothique traditionnel, et, en 1861, G. G. Scott est chargé de dessiner l'extérieur des édifices, et Sir Digby Wyatt, les cours et l'intérieur des bâtiments selon les formules du XIIIe siècle. Le ministère tombe en 1862 ; Palmerston et les libéraux, portés au pouvoir, font immédiatement arrêter les travaux, déjà amorcés, et ordonnent aux architectes de construire les ministères dans le goût de Palladio, jugé moins traditionnel. Les constructions auxquelles on aboutira seront d'ailleurs d'une médiocrité certaine : elles montrent les trois ordres superposés avec des arcades, le tout traité à l'italienne, non sans détails de style grec. C'est ainsi que James Pennethorne bâtira l'Université (1866), le New Record Office (1872), la façade de Somerset House et plusieurs gares de Londres. Une décoration italo-antique, d'un goût banal, est à la mode pour les intérieurs durant cette période. Un artiste d'une réputation très usurpée, Alfred Stevens, a orné ainsi de peintures, de sculptures et de reliefs en stucs toute une série de demeures somptueuses (fig. 196).



Phot. du Musée.

FIG. 196. — Alfred Stevens : Esquisse pour la décoration de Dorchester House.

(Musée Victoria and Albert, Londres.)

Aux environs de 1870, les styles de tous les pays et de toutes les époques se partagent la faveur des particuliers comme celle des municipalités : dès lors, l'histoire de l'architecture devient absolument chaotique. C. Brodrick élève dans un pesant style arabe le marché au blé de Leeds. Richard Norman-Shaw s'inspire, pour les hôtels particuliers dont il construit des séries entières dans Londres, de la Renaissance

allemande et hollandaise la plus surchargée. Influencés par la Renaissance française, Sir Aston Webb élève l'Université de Birmingham, et Colcut, l'immense Institut Impérial de Londres (1887-1893), aux fines sculptures de pierre, que dominent d'étranges clochers italianisants, l'un d'eux haut de quatre-vingt-cinq mètres, — car, dans ce mélange extraordinaire de tous les styles, de toutes les méthodes, de tous les matériaux apportés du monde entier, les architectes anglais gardent une commune tendance vers le verticalisme des lignes. Les églises, elles-mêmes, subissent le goût général de l'exotisme : le premier sanctuaire anglais de style byzantin a été construit en 1876 à Notting Hill de Londres par un des fils de Sir Gilbert Scott, John O. Scott, spécialiste jusque-là de monuments gothiques, et auteur de la belle flèche de l'église Notre-Dame de Stoke Newington dans la même ville. C'est dans le style byzantin que Bentley a érigé la cathédrale catholique de Westminster (fig. 197). Ce grand architecte mérite une mention très spéciale.

John Bentley (1839-1902) a commencé par bâtir, dans un style gothique imité de celui de Gilbert Scott, toute une série d'églises catholiques de Londres, d'un extérieur assez agréable, mais d'une conception intérieure beaucoup moins heureuse : tels sont Notre-Dame de Cadogan Street (1875), Notre-Dame de Bosworth Road (1881), la chapelle de la Vierge à Notre-Dame-des-Victoires de Clapham (1885), la chapelle Sainte-Croix et le beau clocher en pisé de l'église de Watford, enfin le couvent des Franciscaines de Bocking Bridge (1897). C'est en 1894 que le cardinal Vaughan confie à Bentley l'érection de la cathédrale de Westminster. Le prélat veut que le monument appartienne au style byzantin, avec une nef énorme et ininterrompue jusqu'au maître-autel, et que la dépense première soit le plus faible possible, l'argent devant arriver peu à peu. Le premier soin de Bentley est d'aller étudier minutieusement les édifices romans du Milanais, dont son œuvre sera tout inspirée. L'emplacement qu'on lui donne n'est pas favorable : c'est un long terrain bordé par des rues étroites, sans recul pour voir l'ensemble du monument. L'extérieur se trouvant sacrifié par la force des choses, une façade somptueuse n'eût servi de rien ; Bentley préfère élever une haute et belle tour que l'on voit de partout dans Londres. C'est un campanile en brique et pierre à peine décoré, dont toute la richesse est reportée dans les étages en retrait qui le couronnent : ils sont de style byzantin, très somptueux et terminés par une petite calotte de cuivre. Malheureusement, le porche de la cathédrale, construit en brique avec quelques éléments de pierre, est d'une décoration surchargée et confuse ; c'est la moins bonne partie de l'ensemble : le grand tympan rompt très désagréablement la galerie supérieure ; la décoration de médaillons à portraits est mesquine et de peu de style. Au contraire, l'intérieur de

l'église s'impose à l'admiration : c'est une nef énorme, large et haute, de proportions excellentes ; même avec ses murs et ses voûtes en briques grossières et noirâtres non encore revêtues de marbres et de mosaïques, elle est déjà d'une indiscutable beauté. Cette nef est voûtée d'une succession de quatre coupoles aplaties, et sa structure fait penser à celle du Santo de Padoue. Tout au bout, s'élève le ciborium, semblable à celui de Saint-Ambroise de Milan. De larges chapelles latérales, voûtées en berceau, se greffent sur la nef ; elles en sont séparées par des colonnades qui ménagent une sorte de déambulatoire. La décoration de plusieurs de ces chapelles est terminée : on y a employé de grosses colonnes monolithes et des revêtements de marbres et de pierres rares, jaspe, vert antique, pavonazzo, granit rouge de Norvège, utilisés avec un goût parfait : il faut citer parmi les plus beaux ensembles la chapelle du Saint-Sacrement et celle des âmes du Purgatoire, dont Mr. Symons a dessiné les riches mosaïques. Bentley s'est montré un décorateur remarquable, fournissant des modèles excellents pour tout le mobilier d'église, et donnant ainsi à son œuvre la plus grande unité. Il était occupé à établir les dessins de la cathédrale de Brookling quand, en 1898, il tomba paralysé.



Phot. Eyre et Spottiswoode.

Fig. 197. — La cathédrale de Westminster. Londres.

Pour une réussite accidentelle, combien de lourds mécomptes a occasionnés en Angleterre cette importation de styles étrangers au pays! Des quartiers entiers de Londres sont ainsi condamnés pour toujours à la laideur et presque au ridicule, car rien ne s'est démodé aussi vite, n'est plus rapidement devenu caricatural que ces pastiches prétentieux de styles peu étudiés et mal compris. La reproduction exacte des

édifices anciens parmi lesquels nous sommes accoutumés à vivre est déjà bien difficile, mais il faut un talent extraordinaire pour restituer sans faute de goût les styles étrangers au pays où l'on vit. Voilà ce qu'un certain nombre d'architectes anglais ont senti peu à peu; mais tous n'arriveront pas à cette conception au XIXe siècle, ni même au XXe. Dans les vingt dernières années du règne de Victoria, cependant, il y a un retour marqué aux styles jacobéen, Restauration et Reine Anne, en un mot au style classique déjà façonné dans une certaine mesure au climat et au goût anglais. Pourquoi n'est-on pas allé directement au style de la fin du XVIIIe siècle, au style Adam, cette adaptation excellente de l'ornement antique aux formes spécifiquement anglaises, style de construction, à la fois très décoré et très économique, où le plâtre peint, le plomb et le bois, peu sensibles aux brouillards sulfureux, forment l'armature de la maison et où les éléments moulés suffisent à toute la décoration? Personne n'y songe en Angleterre : l'art des deux derniers tiers du XVIIIe siècle et de l'aurore du XIXe y reste absolument incompris. A la fin du règne de Victoria, les plus belles décorations de cette période tombent sous la pioche du démolisseur, contraste curieux entre le goût anglais et le goût français de la même époque sur un sujet très similaire.

Richard Norman Shaw bâtit dans le style Reine Anne les New Zealand Chambers de Londres; mais, dès 1880, c'est généralement aux œuvres de Wren et d'Inigo Jones que les architectes anglais demandent leur inspiration aussi bien pour des maisons de campagne d'une charmante simplicité que pour leurs pesants édifices publics, aux angles et au centre chargés de dômes et de tours. Tels sont l'hôtel de ville de Glasgow, bâti par William Young, et celui de Belfast, élevé par Sir E. Brumwell Thomas, masse énorme, comparable à celle de l'Escurial, où se manifeste l'obsession des lignes verticales très spéciale à l'architecture anglaise.

Parmi toutes les imitations du XVIIe siècle, une seule mérite complètement notre admiration : c'est, à Londres, l'église de l'Oratoire, Saint-Philippe-de-Néri, élevée de 1880 à 1884 par un architecte jusque-là spécialisé dans le style gothique, Herbert Gribble. Son portique à colonnade, son dôme de plomb ouvragé, son noble intérieur et son chœur revêtu de marbres polychromes eussent fait l'admiration de Wren. Pour rendre plus complète l'illusion d'un bâtiment ancien, les statues, les tableaux et les autels qui le meublent ont été achetés à Brescia dans une église du XVIIe siècle. A l'époque qui suivra la mort de Victoria, c'est cette imitation de l'ancien style classique anglais, où les architectes deviendront très experts, qui donnera les meilleurs résultats pour l'architecture civile.

4. L'ARCHITECTURE ANGLAISE AU XXe SIÈCLE

Architecture urbaine. — *1° imitation des styles anciens.* — Depuis 1880 environ, les demeures des villes marquaient un retour assez net aux styles jacobéen, Restauration et Reine Anne, et, parallèlement, les édifices gouvernementaux et municipaux, au palladianisme : nous avons déjà fait cette constatation. Au XIXe siècle, cependant, ces styles anciens encore imparfaitement connus suscitent seulement des imitations maladroites; les pastiches de Wren et d'Inigo Jones faits par les architectes de la vieille génération, au XXe siècle et jusque vers le début de la guerre, ne seront pas plus satisfaisants. Combien, durant cette période, paraissaient démodées les dernières œuvres de Richard Norman Shaw (1831-1912), le vrai père de l'architecture domestique moderne, son théâtre de la Gaîté et son Piccadilly Hotel, par exemple ! Dans un palladianisme lourd et prétentieux, ce vieil architecte superposait à un socle énorme et massif des colonnes colossales d'ordre ionique ou rustique, terriblement pesantes, les dernières surtout ! Bien passées de mode sont encore les façades du Musée Victoria and Albert, — si clair et si bien disposé à l'intérieur, — que l'auteur de l'université de Birmingham, Sir Aston Webb, prolonge chaque année dans le même style Renaissance modernisé (fig. 198). Deux étages aux fines moulurations et aux maigres sculptures de pierre portent un bandeau de brique énorme et entièrement nu. L'édifice est couronné par des dômes pleins ou ajourés fort étranges, bien caractéristiques du goût professé par les architectes



Phot. du Musée.
Fig. 198. — Musée Victoria and Albert. Londres.

anglais du XIXe siècle pour les lignes verticales. Mais le style Tudor n'est plus guère pratiqué que par Sir Aston Webb aidé de son fils, Mr. Maurice Webb, et c'est au XVIIIe siècle, et plus spécialement à ce siècle finissant, que les jeunes architectes demandent leur inspiration : ils atteignent souvent à la perfection dans ce genre. Les façades, entièrement ou presque entièrement en briques, montrent une certaine régularité; elles sont quelquefois agrémentées par quelques bandeaux de pierre moulurée ou sculptée d'une façon rudimentaire, par des corniches en menuiserie, par des toits élevés, couverts de tuiles, aux énormes souches de cheminées très pittoresques; rarement, la toiture est remplacée par une terrasse que bordent des balustres en bois tourné. Dans ce genre, les réussites sont innombrables : citons, parmi les plus beaux, les bâtiments de la Midland Bank à Piccadilly, élevés par Sir Edwin Lutyens, de la bibliothèque de King's College à Kensington, par Messrs. Adams et Holden, de la Russel School à Addington, par Sir Aston et Mr. Maurice Webb, de la centrale téléphonique de Golders Green, par Mr. John Markham, du garage de Chelsea, par Mr. Curtis Green, des bains de Lytham, par Messrs. Field et Pearson, de la South Street de Mayfair, par Messrs. Wimperis et Simpson, et du Broadway de Hammersmith, par Mr. Oliver Hill. Un des premiers, Leonard Stokes a construit, outre de jolies maisons style Anne, de nobles édifices d'un palladianisme anglais très pur : tels son école de Downside et son hôtel de ville de Chelsea. Dans le même style, mais traité avec ce classicisme plus froid et plus exact qui distinguait au XVIIIe siècle Leone Leoni, Sir Aston Webb a rhabillé de pierre en 1910 le palais de Buckingham. Sa façade belle et sobre (fig. 199), peut-être un peu rigide et monotone, s'orne de colonnes et de pilastres corinthiens. Sir Reginald Blomfield, bâtissant l'université de Dublin, a tenté un pastiche de Wren, assez peu réussi.

Le style gothique est totalement abandonné dans l'architecture urbaine et dans toute l'architecture civile, les collèges exceptés. Pour ceux-ci, les constructions d'époque Henri VIII servent encore quelquefois de modèles. Le vieux Kirby, cet exemplaire incomparable du style Tudor, a été imité avec bonheur par Mr. T.-G. Jackson dans ses salles d'examen d'Oxford, et par Messrs. W. et H. Newton dans le hall de l'école d'Uppingham. La bibliothèque élevée au collège de Malvern, en souvenir des élèves tués à la guerre, par Sir Aston et Mr. Maurice Webb, appartient au plus beau style perpendiculaire. Cependant, les nouveaux bâtiments scolaires sont généralement conçus dans le style jacobéen, et les jolis halls que Mr. Paul Waterhouse construit en style Régence sont tout à fait exceptionnels en Angleterre, où les qualités de l'architecture anglaise aux environs de 1800 ne sont pas encore appréciées.

2° *LE STYLE MODERNE ET L'EMPLOI DU CIMENT ARMÉ.* — Londres était avant la guerre une ville aux maisons basses. Les « gratte-ciel », qui y viennent faire leur apparition, ne sont pas, comme ailleurs, le concept d'un ingénieur désireux seulement de superposer sur un terrain étroit une dizaine d'étages de bureaux. A Londres, le ciment armé, qui forme l'ossature des constructions nouvelles, n'est pas, comme dans tant de villes allemandes, apparent et agrémenté de quelques sculptures moulées de place en place : il est entièrement habillé de belle pierre, et ce revêtement montre des formes très étudiées au point de vue artistique. On a essayé d'adapter le style classique et même le palladianisme à la struc-



Phot. L. S. Cie.

Fig. 199. — Le Palais de Buckingham. Londres.

ture de ces énormes constructions : dans cet esprit, Mr. Arnold Ashworth a surdécoré ses bâtiments de colonnes et de beaucoup de détails sculptés. De même, Sir Edwin Lutyens a élevé pour l'Anglo Persian Oil Co, à Finsbury Circus, un bâtiment où cinq étages en supportent deux autres ornés de colonnes d'ordre colossal. Dans un style classique plus déterminé, Mr. Ralph Knott construit le New County Hall, édifice considérable, à gros bossages et colonnes géminées de style ionique grec colossal, que termine une toiture énorme. Tous ces essais sont curieux, mais pas pleinement satisfaisants. Il semble bien préférable d'accentuer les lignes verticales et de tirer un parti décoratif de cette structure si nouvelle, plutôt que de tenter de la dissimuler. Dans cet esprit, Messrs. Jell, pour des magasins d'Oxford Street, Austen Hall à Piccadilly, Wallis et Gilbert, pour une fabrique d'encre en Middlesex,

se sont efforcés de souligner l'élégance d'une armature nerveuse. D'autres architectes ont tenté une simplification extrême de toutes les lignes : tel Mr. W. A. Thomas, pour les Royal Liver Buildings, entièrement dépourvus de décoration, mais surmontés de clochers prétentieux à plusieurs étages. Sir John Burnet, dans son Kodak Building, a préféré une nudité absolue; il s'est bien davantage rapproché de la solution du problème avec son Adelaide House près du pont de Londres : les dix étages de cet édifice sont tout unis, mais couronnés par une frise évasée et coupante, d'allure un peu égyptienne. Mr. Hall a pris le contrepied de Sir Edwin Lutyens dans les énormes bâtiments qu'il élève à Piccadilly. C'est une construction de onze étages : la base seule est décorée; la partie supérieure, absolument nue, est seulement diversifiée par des terrasses situées à des niveaux variés. Le grand succès dans ce genre est l'étrange Bush House, un colossal bastion revêtu de belle pierre appareillée, qui termine Kingsway. Les fenêtres, sur les quatre faces, se superposent sans aucune sorte d'encadrements ni de moulures séparatives jusqu'aux terrasses terminales. D'un côté, sur Kingsway, s'ouvre une entrée colossale d'un style romain très sobre, avec deux grandes colonnes et quelques ornements d'un goût pur; de l'autre, tout en haut du bâtiment, est sculpté un immense fronton avec un paysage marin stylisé. Messrs. Corbett et Helme ont donné là, dans ce genre nouveau d'architecture, un modèle bien curieux.

Architecture rurale. — L'architecture des manoirs et des cottages suburbains ou ruraux atteint au xxe siècle une perfection exceptionnelle. Les architectes de la Grande-Bretagne ont étudié à fond cette question de la demeure rustique et lui ont donné des solutions très diverses qui ont toutes pour qualités communes le style, la gaieté, le confort, souvent même le bon marché : dans nul autre pays ils n'ont trouvé leurs rivaux. L'adaptation de ces bâtiments au climat si spécial de l'Angleterre est parfaite : les fenêtres, aux vitres enchâssées dans une résille de plomb ou aux carreaux posés dans de petits bois, sont nombreuses; les toitures ont un développement considérable, et, souvent, leurs petites tuiles descendent former sur les murs même une carapace protectrice contre les pluies cinglantes; les énormes souches des cheminées annoncent de loin la chaleur du foyer. Ce sont les traits communs à presque toutes ces charmantes constructions. Les maisons pourront être toutes petites et toutes simples (fig. 200) : tels les cottages aux parois crépissées dessinées par Mr. Ernest Newton pour Overbury, par Messrs. Ernest George et Yeates pour Eaton Hastings en Berkshire, les cottages en plâtre et bois apparent élevés à Belford Drive par Messrs. J. Douglas et Minshull, les cottages en crépi et tuile de Paddockhurst en Sussex

construits par Sir Aston Webb, ou les cottages entièrement revêtus de tuile de Knebworth, par Sir Edwin Lutyens. Les demeures pourront être importantes et ornementées : tel le beau château en grès rouge du Yorkshire agrémenté de refends, dont Sir Edwin Lutyens a doté Heathcote, ou Crathorne Hall, dans la même province, décoré par Mr. E. George d'une superbe colonnade. La gamme des styles couramment usités embrasse trois siècles et s'étend du style Tudor jusqu'au *Georgian*, mais les préférences actuelles sont au XVIII[e] siècle, à la campagne comme à la ville. Presque tous les architectes se piquent de construire



Fig. 200. — Ernest Franck : Maisons à Hammersmith.

dans le goût local de chaque province, et leurs délicates recherches vont jusqu'à imiter avec soin la contexture ancienne des murs et des toitures : Sir Edwin Lutyens est passé maître dans ces subtilités d'où dépend le charme intime d'une construction. On serait tenté de citer presque toutes les demeures créées par les architectes précédemment énumérés, comme par leurs collègues, Messrs. Llewellyn, Roberts, Geoffrey, Guy Dawber, Blomfield, Curtis Green, Stanley Hall, Unsworth, Triggs, Chalton Bradshaw, G. Gilbert Scott, Ernest Franck, Smith Shearer, Stanley Wearing, Morley Horder et Detmar Blow. Messrs. Ernest Newton et Fairfax Wade sont les spécialistes du XVIII[e] siècle; Mr. Cyril Farey a construit de bien amusantes maisons au grand toit cantonné par quatre grosses cheminées. Messrs. M. Macartney, G. Lucas et T. E. Colcutt préfèrent élever une énorme souche centrale qui donne

aux très petits cottages une allure toute naïve. Messrs. Bateman frères sont les spécialistes des bay-windows. Mr. Pentice élève de tous côtés des manoirs charmants; on ne peut en trouver de plus agréables que Cavenham Hall en Suffolk. Mr. C.-F. Voysey construit des chaumières où les toits de paille ondulent de la plus jolie façon. Mr. C. E. Mallows a édifié à Bedford la plus charmante remise à bateaux de l'Angleterre, qui en compte tant.

Architecture religieuse. — L'architecture religieuse anglaise, inexistante depuis la Réforme, hors quelques tentatives de Wren, avait connu depuis le milieu du XIX[e] siècle un renouveau marqué. Cependant, à de rares exceptions près, même dans le nombre prodigieux d'églises élevées à la fin du règne de Victoria, il en est très peu de séduisantes. Les recherches persévérantes et scrupuleuses des architectes, leur science toujours perfectionnée des styles anciens et l'épuration progressive de leur goût devaient donner à l'origine du XX[e] siècle des résultats inconnus depuis des siècles. D'autres facteurs ont puissamment contribué à cette floraison de l'art ecclésiastique : d'abord, le retour de l'église anglicane à presque tous les rites de la religion catholique, nécessitant la pose ou le rétablissement d'autels, de vitraux, de stalles, de jubés, de confessionnaux et de bénitiers dans la plupart des églises d'Angleterre, faisant affluer les commandes de croix, de chandeliers, d'encensoirs, de custodes, de monstrances chez les orfèvres, d'étoffes de lin, de velours et de soie chez les tisserands, de broderies chez les chasubliers. Le second facteur a été la brusque naissance de congrégations anglicanes d'hommes et de femmes, faisant surgir du sol une quantité de monastères où fleurissent à leur tour les arts liturgiques; le troisième a été l'arrivée en Angleterre d'un grand nombre de moines et de religieuses expulsés de France, qui ont demandé aux architectes anglais de leur construire des abbayes et des couvents.

A de rares exceptions près, les églises nouvelles appartiennent au style perpendiculaire. Dès 1890, Sedding et Mr. W. Caroe avaient suivi G. G. Scott dans cette direction, le premier, encore influencé par les styles français, le second, avec une certaine propension à la sécheresse. Malgré ce défaut, l'église de la Trinité élevée par Sedding dans Sloane Street reste remarquable par l'élégant dessin de ses fenêtres et la rare beauté de son chœur. Le style de Mr. Caroe, très avancé vers 1890, est en retard à présent sur celui de ses collègues : cet architecte exagère la lourdeur des charpentes apparentes et agrémente tellement ses églises de détails Renaissance qu'il les fait ressembler à des halls de collèges.

George Bodley, un élève de Gilbert Scott, mort en 1907, est le premier des architectes ecclésiastiques qui soit arrivé à la perfection. Ses

doctrines ont eu une énorme influence, et on peut dire qu'il a été suivi non seulement par ses collaborateurs et ses élèves, mais aussi par tous les jeunes architectes d'Angleterre. On lui doit les bâtiments neufs de Magdalen College et le beau clocher inachevé de la cathédrale d'Oxford ; il a fait d'importantes additions aux collèges de King's et Queen's de Cambridge. Ses chefs-d'œuvre sont l'église conventuelle des Pères de Cowley à Oxford, et Notre-Dame d'Eccleston, près de Chester, conçues dans le style du XIVe siècle, aux lignes extérieures un peu massives et rigides. L'église de Cowley montre quelques modernismes dans les détails ; mais quelle parfaite entente de toute chose à l'intérieur ! Que de beauté dans les proportions générales, dans le tracé des voûtes, dans le jubé en bois ajouré, dans les stalles et dans les vitraux à Eccleston ! Quelles charmantes voûtes de liernes, quelle délicatesse dans le dessin du jubé et de la clôture du chœur ! Ce sont les premières églises, la cathédrale de Westminster et l'Oratoire de Londres exceptés, où l'architecte ait poussé à l'extrême le souci de l'harmonie de l'ensemble et de la perfection de tous les détails.



Phot. Howard.

FIG. 201. — Francis Howard : Jubé dans l'église de Wigan, Lancashire.

De lignes un peu rigides, mais très belles, est l'église des Saints-Anges à Hoar Cross, élevée par Bodley et Thomas Garner. Dans un excellent style du XVe siècle, à Downside près de Bath, le même Garner a construit le chœur de l'abbatiale ; rien de plus beau que, dans la même abbaye, sa chapelle de Saint-Isidore, voûtée de liernes et fermée par une clôture de bois ajouré.

Mr. J. N. Comper, un élève de Bodley, mérite autant d'éloges qu'il a

élevé d'édifices; il a été particulièrement heureux dans ses créations de mobilier ecclésiastique et surtout dans ses décors polychromes imitant ceux qui étaient de mode en Angleterre aux environs de l'an 1500. Par lui ont été élevés le couvent des bénédictins catholiques de Downside Abbey, près de Bath, la chapelle de Holy Name à Malvern Link en Worcestershire, les églises de Kirriermuir en Écosse, de Saint-Jean de New Hinksey à Oxford et de Saint-Cyprien de Dorset Square à Londres. Son église de Wellingborough en Northamptonshire est voûtée en éventails. Ses jubés de Wooburn Green en Buckinghamshire, d'Egmanton en Nottinghamshire, de Lound en Suffolk sont justement réputés.



Phot. Howard.

Fig. 202. — Francis Howard : Monument aux morts. Cassington, Oxfordshire.

Mr. Frederick Walters a entièrement relevé la vieille abbaye de Buckfast, en Devonshire, dans un style cistercien beau et sévère, avec les moines bénédictins du monastère pour maçons et manœuvres. Sir Charles Nicholson, à Sheffield, construit une belle cathédrale dans le style du xve siècle. Mr. Gerald Horsley a élevé, dans le style de transition entre le flamboyant et le perpendiculaire, la superbe église de Saint-Chad à Longsdon en Staffordshire. Temple Moore s'est montré un architecte de premier ordre quand il n'a pas trop sacrifié au pittoresque, quand il a su éviter la lourdeur; il a bâti l'église de Bessingby en Yorkshire, belle construction à flèche centrale, que deux grandes fenêtres éclairent à ses extrémités; sa chapelle du séminaire de Lincoln est bien jolie, aussi. R. Johnson s'est attiré une excellente réputation avec ses églises de Saint-Martin de Newcastle et Sainte-Hélène de Whitby, richement voûtées l'une et l'autre en bois sculpté, la seconde ornée d'un très

curieux jubé. Mr. Francis Howard est un architecte distingué, mais surtout le plus fin dessinateur de retables, de chaires et de jubés (fig. 201) du Royaume-Uni. Ses jubés de Saint-Michel de Wigan en Lancashire, de Chippenham en Wiltshire, de Swansea en South Wales et de Wookey en Somerset atteignent la perfection, chacun dans le style caractéristique de la province où ils se trouvent. Les plus beaux monuments aux morts de la guerre élevés en Grande-Bretagne sont assurément les nombreux calvaires dont il est l'auteur, tous d'un style provincial bien déterminé : citons ceux de Lympne dans le comté de Kent, de Cassington en Oxfordshire (fig. 202), de Swinnerton en Staffordshire et de Sandringham en Norfolk.

Parmi les constructeurs d'églises d'un goût beaucoup moins pur, mais cependant d'une certaine notoriété, il faut nommer Messrs. W. Tapper, T.-S. Jackson, Champneys, souvent influencés par les styles étrangers, E. Sedding, — artiste d'un goût théâtral et bizarre, — E. et S. Owen, qui modernisent volontiers les styles anciens, enfin E. S. Prior, dont les églises en pierres brutes, rejointoyées d'une façon grossière, aux baies traversées de piliers massifs, sont un retour à la pleine barbarie.

Les spécialistes des styles du XVIIe siècle sont Messrs. Dick Peddie, Briggs et Wolstenholme. Du premier nous mentionnerons la belle église de Coldstream en Berwickshire, dont les trois nefs voûtées d'arêtes reposent sur des colonnes doriques. L'excellente chapelle à coupole élevée dans le style de Wren à l'hôpital Bluecoat de Liverpool est due à la collaboration des deux derniers architectes.

II. — LA SCULPTURE

1. LA SCULPTURE ANGLAISE AU XIXe SIÈCLE

Au XIXe siècle se répéteront à peu près les événements qui ont marqué au XVIIIe siècle l'histoire de la sculpture anglaise. Celle-ci, embarrassée dans son formalisme, manque d'intérêt ; sans idées neuves, sans artistes de valeur, elle aurait misérablement végété, si les achats de très riches particuliers et le pactole des commandes officielles n'avaient prolongé artificiellement son existence. Au XVIIIe siècle, Roubillac a réveillé la sculpture anglaise de la torpeur où elle était plongée ; au XIXe siècle, ce même rôle est dévolu à un autre Français, Dalou ; mais celui-ci ne vient en Angleterre qu'en 1871, et son enseignement ne fructifie vraiment qu'au XXe siècle. Jusque-là, les sculpteurs anglais suivront péni-

blement l'ornière tracée par le char de Canova et de Thorvaldsen; puis, quand leurs formules seront tout à fait usées, ils vagueront à l'aventure sur toutes sortes de pistes qui les mèneront rarement au grand art.

Le siècle s'était ouvert sous les auspices les plus favorables. A la date de 1800, l'influence vivifiante de Roubillac n'avait pas encore disparu; Nollekens et Flaxman, gloire de la sculpture anglaise, étaient encore vivants, mais leur conception artistique, souple et nuancée, allait perdre brusquement toute faveur. L'école du xviii[e] siècle survivra quelques années de plus, grâce à deux artistes, Turnerelli et Rossi, pour être complètement méconnue ensuite. L'excellent portraitiste Peter Turnerelli (1774-1859) de Belfast fait poser devant lui tous les grands hommes d'Angleterre, et même le tsar Alexandre I[er], venu à Londres en 1814. Le château de Windsor conserve son buste de *Georges III*, et la Galerie nationale de portraits, celui de *Grattan*. Le fils, né en Angleterre, d'un Siennois, John Rossi (1762-1859), grand lauréat de l'Académie royale, sculpteur du Régent, a décoré le palais de Buckingham de nobles reliefs figurant *Les Saisons*. Le monument qu'il a élevé dans Saint-Paul de Londres aux héros de terre et de mer leur est très inférieur : suivant la fâcheuse habitude de Flaxman, il en a seulement fourni la maquette, dont l'agrandissement a été confié a des praticiens. L'admiration universelle pour Canova, la venue à Londres de Thorvaldsen et surtout l'exposition des marbres enlevés au Parthénon ont pour résultat de figer complètement la sculpture anglaise; Flaxman, lui-même, n'échappe pas à l'ambiance générale dans ses dernières œuvres. Les sculpteurs anglais, qui ont sous les yeux les marbres vivants de Phidias et qui prétendent les imiter, s'acheminent dès lors vers un art alexandrin, vers un style abâtardi par un sentimentalisme et une fadeur intolérables. Barker de Bath (1769-1847) ne laisse pas absorber entièrement sa personnalité : son *Tireur d'épine* du Musée Victoria and Albert conserve encore une certaine saveur du xviii[e] siècle, mais Sir Richard Westmacott (1775-1856) deviendra le champion du style conventionnel auquel il devra son énorme succès. Westmacott est allé étudier à Rome sous Canova, dès 1793, et il a obtenu en 1795 la grande médaille d'or de l'Académie de Saint-Luc. Les sculptures qui datent de son retour en Angleterre (1797) sont les meilleures de son œuvre : tels, à Musgrave, son relief de *La Charité*, conçu dans le style de Flaxman, et, dans l'abbatiale de Westminster, l'effigie gisante, noble et simple, du *Duc de Montpensier* († 1807), fils du duc d'Orléans, mort pendant l'émigration. Westmacott partage avec Flaxman et Baily la décoration sculptée de Marble Arch. Ce monument triomphal était alors placé devant le palais de Buckingham, comme son contemporain, l'arc du Carrousel, devant les Tuileries; mais quelle différence entre la valeur artistique des œuvres de

Chinard, Dumont, Clodion, Deseine, etc., et les reliefs lourds et grossiers des artistes anglais ou plutôt des praticiens à leur solde! Marble Arch est un spécimen entre mille de cet art béotien dû à la paresse des membres de l'Académie royale, qui exposent au Salon de délicates et minuscules maquettes, et se désintéressent de leur réalisation dans le marbre. Pour le panthéon de Westminster, Westmacott sculpte les monuments d'Addison, de Perceval, de Pitt (fig. 205), de Tierney et de Mrs. Warren, dont la statue est exposée au Salon de 1822 sous l'étiquette de *La vagabonde*. La femme de l'évêque de Bangor est représentée sous les traits d'une jeune mendiante à peine vêtue, portant un tout petit enfant qu'elle vient d'allaiter, un bâton et un mouchoir plein de hardes posés à côté d'elle. Le succès de cette sculpture est tel que Westmacott doit en faire deux répliques et qu'il exposera un pendant, *La mère fortunée*, au Salon de 1825. Pour Saint-Paul, il sculpte les tombeaux d'Abercromby, de Collingwood, du capitaine Cook et du général Gibbs. Les monuments funéraires de Westmacott sont ou bien d'une facture tout à fait sommaire, si leur position les rend peu accessibles, ou bien d'un fini et d'une mièvrerie extrêmes, comme la statue de *Mrs. Warren*, s'ils sont destinés à être vus de près. De lui, citons un *Ganymède*, son morceau de réception, le *Cupidon* du duc de Bedford, l'*Euphrosyne* du duc de Newcastle et l'*Achille* colossal de Hyde Park, imitation des auriges du Monte Cavallo. Il a succédé à Flaxman, mort en 1826, comme professeur de sculpture à l'Académie royale.



Fig. 205. — Westmacott : Tombeau de William Pitt († 1806).
(Abbaye de Westminster, Londres.)

Un autre élève de Canova est James Wyatt (1795-1850), qui travailla chez Rossi à Londres et à Paris chez Bosio. C'est à Bosio, en effet, que nous fait songer toute la sculpture anglaise de cette période : Bosio est aimé du public anglais, et on lui envoie, pour les perfectionner, les jeunes sculpteurs anglais, négligeant les ateliers de Chinard, de Chaudet,

de Rude, de Barye et de Pradier lui-même, peut-être encore trop original. Wyatt fera toute sa carrière à Rome. Il reviendra momentanément à Londres en 1841, et Victoria lui commandera alors sa *Pénélope*, statue de marbre suavè et molle. Il sculptera encore pour la reine une *Nymphe de Diane*. Tout exceptionnelle dans son œuvre, sauvée par ses qualités de portrait, est la statue équestre de *Georges III*, élégante et nerveuse, érigée en 1837 dans Pall Mall.

L'artiste le plus célèbre à cette époque est Chantrey, dont la préciosité mièvre, la sentimentalité et les formes arrondies ont provoqué un engouement général. Les portraits sont la seule partie de son œuvre qui n'ait pas été atteinte de caducité. Né à Norton en Derbyshire, Francis Chantrey (1781-1842), après avoir étudié à l'Académie royale, se consacre d'abord à la sculpture des cheminées. Celles ci, en Angleterre, aux environs de 1800, sont souvent de vraies œuvres d'art, ornées de sujets sculptés en marbre blanc d'une qualité charmante. Grâce à une recommandation de Stothard, Chantrey exécute en 1812 le tombeau de Miss Johns à Haford; il obtient ensuite, par voie de concours, la commande d'une statue de *Georges III* pour le Guildhall. Dès 1822, il jouit d'un succès incontesté : il fait, à cette date, le buste de *Georges IV*, et, quand il demande au souverain deux cents guinées pour son travail, celui-ci lui en donne trois cents. Certaines statues et certains bustes de Chantrey ont tant de succès qu'on lui en demande plusieurs exemplaires, et il est ainsi amené à créer une fonderie de bronzes pour son usage personnel : la tête qu'il a faite de *Scott* y est reproduite plusieurs milliers de fois. Il visite Paris en 1814, et y fait la connaissance de Canova; en 1819, il voyage en Italie. Il a été fait chevalier en 1835, et sa grosse fortune, léguée à l'Académie royale, le Fonds Chantrey, permettra, par de constantes acquisitions d'œuvres d'art, de former en large partie le Musée de Millbank appelé maintenant Galerie Tate. La Galerie nationale de portraits montre deux bustes par Chantrey, l'un de *West* (1819), l'autre, moins heureux, de *Canning* (1821). De lui, sont les statues de *Georges IV* à Édimbourg, à Windsor et dans Trafalgar Square de Londres, où le souverain chevauche une monture modelée par Wyatt, vrai cheval de l'Apocalypse, commandé primitivement pour une statue équestre de saint Georges. Chantrey a fait les statues de *Pitt* et de *Lord Melville* pour Édimbourg, de *Watt* pour Glasgow, de *Roscoe* et de *Canning* pour Liverpool et de *Dalton* pour Manchester. La sculpture funéraire est son triomphe : les sujets qu'il choisit sont d'un sentimentalisme extrême, figures de la Résignation, enfants embrassant une colombe ou encore, pour la sépulture des deux petites Robinson à la cathédrale de Lichfield, bébés enlacés dans un lit minuscule. La seule église de Westminster contient onze monuments funéraires dus à son ciseau, ceux de Baillie,

de Canning, de Horner, du général Malcolm, de Raffles, de Sharp, de Staunton, de Sutton, de Watt, de Young et de Mrs. Siddons, statue glacée et triste où le modèle si souvent caressé par le pinceau des grands peintres anglais montre la raideur d'une vestale dans la pose de l'Uranie antique.

Faut-il inscrire parmi les sculpteurs anglais John Gibson (1791-1866), d'abord décorateur de cheminées à Londres, mais parti pour Rome en 1821 et dès lors établi là-bas? Élève de Canova, il lui succédera et héritera de sa clientèle d'amateurs romains et de riches étrangers. Gibson a fait pour l'Angleterre une *Vénus teintée*, qui a joui d'une grande vogue, et un groupe très mièvre, que l'on prendrait pour un biscuit de Sèvres agrandi, *Hylas et les Nymphes*, exposé à la Galerie Tate. Gibson atteint, dans le genre de Canova, une pureté de style qui laisse bien en arrière tous les autres imitateurs anglais de l'artiste italien (fig. 204).



Phot. Anderson.

Fig. 204. — Gibson : Psyché, fille des Zéphyrs.
(Galerie Corsini, Rome.)

Edward Baily (1788-1867) est un sculpteur inférieur au précédent, mais il est très connu comme portraitiste. Sorti de l'atelier de Flaxman, il parvient à la notoriété au Salon de 1817, où il expose son *Ève à la fontaine*. Ses *Trois Grâces* et son *Amour maternel* augmentent beaucoup sa réputation.

Baily s'est principalement occupé de sculpture monumentale : il a travaillé à la décoration des anciennes façades du palais du Buckingham et aux reliefs de Marble Arch. Roskell et Bridge ont édité en bronze ses groupes et ses vases. Il a fait preuve d'un style bien médiocre dans son monument de Lord Holland en l'abbatiale de Westminster et dans celui de Lord Mansfield à St. Stephen's Hall; sa statue

colossale de *Nelson*, érigée sur la colonne de Trafalgar Square, est encore plus mauvaise.

Une pléiade de sculpteurs moins connus a participé vers la même époque à de nombreuses commandes privées et officielles. William Behnes († 1864), auteur de groupes trop gracieux d'enfants jouant avec des animaux, a aussi élevé diverses statues et quantité de monuments funéraires d'une médiocrité incontestable : Westminster en contient plusieurs. Pour la même église, Samuel Joseph († 1850) a sculpté un excellent portrait, sa curieuse statue assise de *Wilberforce*; son *Wilkie* est à la Galerie nationale. Benjamin Spencer († 1850), après avoir été très en faveur à Londres, est allé vivre et mourir en Italie. M. L. Watson et Patrick Macdowell ont à leur actif quelques jolies sculptures. John Foley, généralement ennuyeux et morne, est l'auteur de la grande statue assise du *Prince Consort* placée dans le monument des jardins de Kensington. Sir Edgar Bœhm, au talent également froid et compassé, a encombré Westminster de ses tombeaux; sa statue de *Reynolds*, de la Galerie Tate, évidemment sculptée par lui-même et non par ses praticiens, est incomparablement meilleure.

Cet art académique édulcoré se teinte d'une nuance moyenâgeuse avec John Thomas (1813-1862), l'auteur des grands reliefs d'Euston Station à Londres. Il a réalisé les dessins de Pugin pour la décoration sculptée du nouveau Parlement. Son œuvre principale appartient à une collection particulière : c'est une *Boadicée soulevant les Angles contre les Romains*.

Quand le baron Marocchetti (1805-1867), fuyant la révolution de 1848, quitta Paris pour Londres, sa place y était toute marquée. Élève de Bosio, imitateur de Pradier, très capable de parer de grâces mondaines les héros du moyen âge ou des temps plus récents, il est immédiatement apprécié et accablé de commandes officielles pour des monuments destinés soit à la métropole, soit aux colonies : c'est l'auteur du cénotaphe de Thackeray dans l'abbaye de Westminster et de la statue de *Lord Clyde* à Waterloo Place. Pour la ville de Turin, Marocchetti avait modelé la statue équestre d'*Emmanuel-Philibert de Savoie*; il conquiert le public londonien avec celle de *Richard Cœur de Lion*; une souscription publique en assure la fonte et l'érection sur la place du Parlement. On a fort critiqué depuis lors le geste du prince anglais qui brandit son glaive non sans quelque mollesse : la silhouette n'en reste pas moins noble et étoffée. N'oublions pas que cette statue est d'une date assez antérieure à celle du *Louis d'Orléans*, de Pierrefonds : elle prélude dignement à la série des grandes statues équestres de Frémiet.

Le préraphaélisme, qui a prétendu renouveler l'art de la peinture et qui a certainement créé en Angleterre une vision nouvelle des choses,

a voulu s'imposer également dans la sculpture. Délaisser les sujets académiques pour étudier directement la nature, quitter un style bellâtre et doucereux pour la réalité des choses, étudier davantage le corps humain, ne plus rien laisser aux praticiens, mais, après avoir pétri la maquette, s'il en est besoin modeler en grandeur d'exécution la terre ou le plâtre, s'attaquer à la pierre et au marbre, tout parachever de ses mains, tel s'inscrit pour le sculpteur le programme préraphaélite. Tel sera aussi le programme que développera Dalou quelque vingt ans plus tard, et telle la doctrine qui tirera enfin la sculpture anglaise des errements où elle était engagée depuis longtemps. Malheureusement, le seul disciple de Rossetti qui fût adonné à la sculpture, Thomas Woolner (1825-1892), était un artiste médiocre : sa collaboration effective à l'œuvre préraphaélite a consisté en deux poèmes publiés en 1850 dans l'organe de la confrérie, *Le Germe*. Élève de Behnes, puis de l'Académie royale, il expose au Salon de 1843 un groupe : *Éléonore suçant le poison qui s'est infiltré dans le bras du Prince Édouard*, et en 1844 un autre groupe : *La mort de Boadicée*. Il fait la connaissance de Rossetti en 1847, et celui-ci lui conseille de réaliser des « sculptures idéalistes ». Ce seront *Éros et Euphrosyne*, *L'arc-en-ciel* ; mais ces œuvres dépourvues de valeur ont le peu de succès qu'elles méritent, et Woolner découragé part pour l'Australie en quête de mines d'or. Quand il revient, en 1854, les préraphaélites ont gagné la partie : Woolner en tire bénéfice. Célébré par ses compagnons de lutte, il reçoit commande de bustes, de tombeaux et de statues, dont une large partie est envoyée aux Indes. La Galerie nationale de portraits possède de lui les bustes de *Cobden* (1866, fig. 205) et de *Sir Henry Frere*. Ceux de *Tennyson* et de *Gladstone* se trouvent, le premier, à Trinity College, et l'autre, à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford. Dans la cour d'assises de Manchester se dresse, depuis 1861, sa statue colossale de *Moïse*. Westminster renferme ses tombeaux de Cobden, de Keble, de Kingsley, de Lord Lawrence, de Maurice et de Tennyson, toutes sculptures qui décèlent un talent très inégal, quelques-uns de ses portraits d'une valeur incontestable.



Phot. Mansell.

FIG. 205. — Woolner : Buste de Richard Cobden.
(Galerie Nationale de Portraits, Londres.)

Parmi les contemporains de Woolner, artistes, comme lui, de second ordre, il faut citer Albert Bruce-Joy, John Francis, Henry Weekes, Alexander Munro, Henry Armstead et Thomas Thornycroft, auteur d'une statue équestre de *Victoria* (1851), du *Charles Ier* de Westminster Hall et du Groupe du *Commerce* du monument du prince Albert. Un amateur, qui n'a presque rien laissé comme sculptures, mérite cependant une mention : c'est Richard Lane (1800-1872), artiste bien plus connu par ses lithographies. La statue de son frère *Edward,* qu'il a représenté sous un déguisement égyptien, assis à la mode orientale (Galerie nationale de portraits), est une œuvre de premier ordre.

Le dessinateur Alfred Stevens (1818-1875), dont il a déjà été question (voir p. 519), à propos de la décoration intérieure aux environs de 1850, jouit à présent en Angleterre d'une réputation prodigieuse comme sculpteur : négligeant l'école anglaise, alors en pleine décadence, il serait remonté aux sources mêmes de l'art, à Michel-Ange tout particulièrement, dont il serait un disciple tardif. L'étude des rares sculptures laissées par Stevens contredit ces assertions. Stevens a cru pasticher Michel-Ange dans quelques-unes de ses décorations et dans plusieurs de ses sculptures d'un art grandiloquent et boursouflé, de formes tumultueuses et rondes; mais il s'est laissé impressionner beaucoup plus par le style fausse Renaissance qui était alors à la mode.

Fils d'un peintre en bâtiments, Stevens a étudié neuf ans en Italie et a été finalement employé dans l'atelier de Thorvaldsen à Rome. Revenu à Londres en 1842, il a été nommé en 1845 professeur à l'école municipale de dessin. Pour une de ses décorations d'intérieur, celle de Dorchester House, Park Lane, à Londres, il a exécuté lui-même toute une série de sculptures : la principale est une cheminée de très grandes proportions, dont la Galerie Tate expose un moulage. Elle est conçue dans le style de la basse Renaissance; les deux caryatides accroupies sur les côtés ont une attitude pénible. La maquette d'un des œils-de-bœuf du salon ne vaut guère mieux. En 1856, Stevens avait obtenu au concours la commande du tombeau que le gouvernement anglais voulait élever à Wellington dans Saint-Paul de Londres. La maquette de ce grand monument se trouve au Musée Victoria and Albert, avec plusieurs modèles grandeur d'exécution de ses éléments principaux; la Galerie Tate possède les autres. La construction du tombeau était inachevée en 1875, à la mort de Stevens : elle vient d'être terminée tout récemment, non sans de grandes difficultés, car son équilibre avait été mal calculé, et il a fallu apporter à l'ensemble diverses modifications pour la mise en place. L'idée de ce monument n'est pas neuve : c'est un tombeau double dans le style de la Renaissance. Un grand arc abrite un catafalque sur lequel repose la statue gisante; cet arc est surmonté d'une

statue équestre du défunt. Un peu plus bas que celle-ci sont posés par côtés deux groupes qui débordent sur l'ensemble du monument et le déséquilibrent. Ces groupes figurent *Le Courage piétinant la Peur* et *La Vérité arrachant la langue de la Calomnie* (fig. 206). Traduit en ronde bosse, avec des modifications plutôt fâcheuses, c'est le tombeau du maréchal de Brézé de la cathédrale de Rouen. La statue équestre est nettement imitée du *Gatamelata* de Donatello, mais le cheval est d'aspect médiocre; la figure gisante est le meilleur morceau de cet ensemble.



Phot. du Musée.

Fig. 206. — Alfred Stevens : Maquette pour le tombeau de Wellington.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

Le Musée Victoria and Albert possède encore de Stevens la maquette d'un monument commémoratif de l'Exposition de 1851, d'une structure assez lamentable. En réalité, il faut voir dans cet artiste un décorateur dont on ne parlerait pas si l'Angleterre n'avait été particulièrement déshéritée pendant la période qui a précédé les recherches de Morris. Ses connaissances assez étendues en art ancien ont aidé Stevens pour ses sculptures, alors qu'il connaissait insuffisamment le métier. Dans quelques esquisses en terre, comme dans ses bustes d'enfants de la Galerie Tate, il s'est essayé à reproduire les chairs potelées du premier âge, que trouent les fossettes du rire ou la vrille du regard ; mais, là où un Carpeaux se joue des difficultés, un Stevens hésite, s'embrouille et s'arrête.

Plusieurs artistes dont il sera question au chapitre de la peinture ont fait aussi œuvre de sculpteurs. L'excellent peintre animalier Landseer a modelé les lions géants qui gardent la colonne de Nelson dans Trafalgar Square. Leighton, sur la fin de sa carrière, s'est mis à modeler la cire et la terre; sa théorie de « tout sacrifier à la beauté et à l'expression plastique », qui aboutit en peinture à un art plein de virtuosité, mais tout

formel, s'applique plus heureusement à la sculpture. Ses académies sont superbes. La Galerie Tate possède ses deux œuvres principales fondues en bronze et la maquette de l'une d'elles : ce sont deux poses différentes d'un même modèle aux formes athlétiques, intitulées *Le fainéant* (1875 ; fig. 207) et *Le lutteur et le python* (1877).

Bien mauvaises, au contraire, sont les sculptures de Watts, malgré l'engouement dont elles sont l'objet à l'heure présente. Watts, très influencé à la fin de sa carrière par l'art munichois naissant, a modelé des personnages à très grande échelle, visant à l'effet colossal ; leurs académies sont incertaines, leurs gestes violents et forcés, et la réalisation ne dépasse pas l'épannelage. Trop souvent les personnages symboliques peints par Watts montrent des chairs en charpie : ceux qu'il a modelés n'ont ni épiderme ni veines, seulement une substance inerte que boursouflent des paquets de muscles ; on dirait des écorchés frénétiques. La ville de Lincoln possède une statue de *Tennyson*, par Watts, et la cathédrale de Lichfield, son effigie couchée de l'*Évêque Lonsdale*. Le buste à peine dégrossi de sa *Daphné* est exposé à la Galerie Tate. Watts a modelé deux statues équestres colossales et grandiloquentes : la première est celle de *Hugh Lupus chassant au faucon*, dont le bronze se voit à Eaton Hall chez le duc de Westminster ; l'autre s'intitule *Énergie Vitale* : c'est un jeune homme nu qui fait un geste de salutation. Cette statue a été faite pour Matoppo Hill dans l'Afrique du Sud, mais une réplique de bronze en a été posée dans les jardins de Kensington (fig. 208). Il s'en fond d'autres épreuves pour couronner des monuments aux morts de la guerre.



Phot. du Musée.

Fig. 207. — Leighton : Le Fainéant.
(Galerie Tate, Londres.)

Alfred Gilbert (1850-1905), sculpteur de profession, est à l'antipode de Watts. C'est avant tout un ornemaniste, et cette tendance lui fait généralement préférer l'accessoire au principal. Une exubérance décorative, qui n'est pas toujours heureuse, mise au service des modes éphémères, l'emporte sur l'essentiel dans presque toutes ses œuvres. Gilbert

reste cependant une figure importante dans l'histoire de l'art anglais, car il a eu sur les jeunes artistes de son temps une influence considérable. Successivement élève de Sir Edgar Boehm et de l'École des Beaux-Arts de Paris, il dédaigne cependant la pierre et presque autant le marbre; le bronze patiné et le bronze argenté ont toutes ses prédilections. Sir Walter Armstrong, parmi les éloges qu'il décerne à Gilbert, affirme que « sa fontaine de Shaftesbury (dans Piccadilly Circus, Londres), reproduite en argent, ferait un admirable surtout de table » : non seulement cette



Phot. Autotype Fine Art Cº.

Fig. 208. — Watts : Énergie vitale. Jardins de Kensington, Londres.

fontaine, mais toute l'œuvre de Gilbert est celle d'un orfèvre. Autre défaut : Gilbert aime l'œuvre d'art pour elle-même, et ne se soucie ni de l'échelle ni de la mise en place. Sa statue assise de la *Reine Victoria* à Winchester serait supportable en dimensions réduites : à très grande échelle, engoncée dans le manteau royal, perdue dans les plis et les replis des étoffes de bronze, la souveraine prend un aspect lamentable.

Une des premières sculptures de Gilbert a été son groupe *Mère et enfant*, modelé pendant son séjour en Italie : c'est une imitation des *Vierges* de Florence et de Bruges, par Michel-Ange. Séduit par le quattrocento, Gilbert expose successivement un *Persée* et un *Icare*, ce dernier

lourdement pastiché sur le jeune *David* de Donatello. Il modèlera ensuite de maigres statuettes dérivées du XVIe siècle vénitien, tels, au Musée Victoria and Albert, son *Offrande à l'Hymen* et son *Comédien et tragédien*, pauvres académies de femme et de jeune homme; telle aussi sa *Victoire*, d'un type vraiment banal. Sa fontaine de Piccadilly Circus montre, superposées comme les plateaux d'un compotier, des vasques métalliques aux formes pesantes et au détail menu : le tout couronné d'un Amour sur un pied et tirant de l'arc, autrefois exécuté en bronze nickelé. L'ensemble est incohérent et produit l'effet d'un bibelot égaré sur un refuge et perpétuellement menacé par le flot grondant des véhicules londoniens. Le monument de Howard à Bedford et le tombeau du duc de Clarence à Windsor, avec les statuettes de sainte Élisabeth, de saint Michel, de saint Georges et de la Vierge au milieu des roses, sont œuvres de Gilbert. De même, dans la nécropole de Westminster, la stèle de Henry Fawcett (1887), où un buste massif se détache sur un décor d'architecture d'échelle minuscule, conçu dans un style gothique douteux, agrémenté de petites statuettes. Les sculptures précédemment citées sont d'une maigreur extrême ; le défaut contraire s'étale dans le lourd tableau d'autel de la cathédrale de St. Albans. Gilbert a incrusté un pesant haut-relief dans la partie inférieure d'un ancien retable en dentelle de pierre : au milieu, apparaît dans un linceul le Christ ressuscité, dont le haut du corps est seul visible; il est adoré par deux anges aux turbans arabes, dont les flots de plumes laissent seulement émerger la figure et les mains. Le monument de bronze de Victoria à Winchester montre la vieille reine sur un trône terminé par une couronne, de petits personnages et une floraison de motifs végétaux traités à la façon du fer forgé. L'envers du monument abrite, dans une niche, une grande figure de femme, et diverses statuettes insérées dans les montants. L'ensemble est sec et désagréable au possible. Gilbert a encore modelé quelques bustes : la Galerie Tate en possède un excellent de *Watts*, et un autre, très prétentieux, de *Mrs. Macloghlin*. Gilbert a été professeur de sculpture à l'Académie royale; homme très cultivé, il doit à ses qualités d'esprit une large partie de son influence sur la jeune génération.

Par les exemples précédents, on voit que, dans le second tiers du XIXe siècle, les sculpteurs anglais ne constituent point une école cohérente : chacun cherche sa voie dans des directions différentes, et aucun n'arrive à un résultat satisfaisant. Une doctrine forte, une formation logique, mais surtout un apprentissage technique méticuleux et savant ne seront offerts aux jeunes gens que dans le dernier tiers du XIXe siècle. Cet enseignement, dont les fruits mûriront seulement au XXe siècle, sera donné par un groupe d'artistes français. Un de ces maîtres est le Dijonnais Alphonse Legros (1837-1911), dont il sera question (p. 595) dans

le chapitre consacré à la peinture anglaise. Cet ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Paris est venu en Angleterre en 1863 et a été nommé successivement professeur au South Kensington et à l'École Slade. La Galerie Tate possède vingt-six médaillons de bronze modelés par lui, dont ceux de *Darwin* et de *Spencer*, que l'on a fréquemment reproduits, ainsi qu'un relief intitulé *La Source*. Un *Torse de femme*, autre sculpture de Legros, est exposé au Musée Victoria and Albert.

Quand Dalou, compromis dans les événements de la Commune, cherche refuge en Angleterre, Legros lui procure une situation de professeur au South Kensington. Le grand sculpteur se dépense sans compter pour communiquer à ses élèves son élan et sa conviction, pour leur inculquer sa clarté de conception, son sens des synthèses, son souci du morceau parfaitement rendu. L'élément de caducité des œuvres de Dalou : leurs ornements d'une opulence pesante et d'un style critiquable, n'apparaît pas dans cette période de sa production. Un groupe de marbre, sa *Maternité* (Galerie Tate), est un excellent exemple du talent de l'artiste français à cette époque.

Avec Dalou vient à Londres, en 1871, un autre sculpteur français, ancien élève des Beaux-Arts, Édouard Lanteri (1848-1918), d'Auxerre, qui se fera naturaliser anglais, comme Legros, succédera à Dalou comme professeur de sculpture au South Kensington au retour en France de celui-ci, et occupera ce poste jusqu'à sa mort. Cet artiste excellent, d'un style moins personnel et plus moderne que celui de Dalou, observateur aussi aigu de la nature, mais moins porté vers les formes opulentes et rondes, amateur d'un modelé et d'un fini exquis, a su imposer à ses élèves les meilleures formules françaises. Le Musée Victoria and Albert possède une belle statue de *La Paix*, et la Galerie Tate, trois bustes par Lanteri : ceux de *Stevens*, d'un *Paysan français* et d'un *Sacristain*, les deux premiers en bronze, le dernier en marbre.

Avec John Sparkes, autre professeur du South Kensington, Dalou avait fondé à Londres, en 1879, une École municipale de modelage, que Sparkes dirigea seul après le départ de Dalou. Cette école, bien plus connue sous le nom d'École de Lambeth, a donné au XXe siècle toute une pépinière de bons artistes, le « Groupe de Lambeth ». Le mot de groupe convient ici, et non celui d'école, car il n'y a pas de barrières entre tel ou tel atelier de Londres; cependant, la plupart des sculpteurs soumis à l'influence française de Legros et de Lanteri ou apparentés aux méthodes de Carpeaux par Dalou se distinguent des autres artistes anglais. Ils ont un amour des belles formes indépendant de tout symbolisme et même de toute intention littéraire, et ils font un départ très net entre la sculpture proprement dite et l'ornementation, distinction inconnue aux élèves et aux partisans de Gilbert.

Une large partie du chapitre traitant de la sculpture anglaise après la mort de Victoria sera consacrée aux principaux élèves des maîtres français. Même en dehors de ceux-ci, il n'est pas un des artistes londoniens qui ait échappé à l'influence française à la fin du XIXe siècle. De ces derniers nous citons les plus notoires, presque tous d'un talent supérieur à celui de leurs devanciers.

William Frith s'est fait connaître en 1884 par une statue équestre de *Boadicée*, et a reçu depuis lors de nombreuses commandes officielles. Onslow Ford (1852-1901) est l'auteur d'un grand nombre de bustes et de statues, tels son excellent portrait d'*Orchardson* à la Galerie Tate, sa statue de *Gordon* monté sur un chameau, qui se voit à Chatham, celles d'*Irving* au Guildhall, de *Huxley* au Muséum de Londres et de *Lord Strathnavin* à Woolwich. Son réel talent de sculpteur et de portraitiste a souvent été gâté par des prétentions décoratives particulièrement malheureuses. Son tombeau en marbre de Shelley, à University College d'Oxford, montre un sarcophage porté par deux lions ailés, sur lequel gît le poète; une femme en pleurs est assise sur la base du monument : si les éléments sont excellents, l'ensemble en est lourd et prétentieux. Le monument de Victoria, à Manchester, conçu dans l'esprit de Gilbert, avec des éléments de marbre et de bronze, est d'une lourdeur déconcertante.

Un sculpteur fin et adroit, Robert Colton, né en 1867 à Paris, a subi, lui aussi, l'influence de Gilbert, mais contrecarrée plus tard par celle des maîtres français, de Rodin en particulier. Entre sa fontaine de Hyde Park, où il se montre un adepte de l'école décorative, et sa *Rivière se jetant dans la mer*, où la matière brute tend à dominer, l'évolution est complète. Cette statuette, un bronze grandeur nature, *La ceinture* (1898), montrant une femme assise, et le joli groupe en marbre d'une fillette et d'un garçonnet, le tout à la Galerie Tate, sont les seules œuvres de Colton exposées dans les musées. Spécialisé au début de sa carrière dans les ouvrages de petit modèle, bronzes émaillés, plâtres coloriés, cires teintées, il s'est consacré ensuite à de grandes sculptures officielles, la plupart destinées aux Indes. Son Monument à l'Artillerie royale se voit à St. James's Park. Citons encore, parmi les meilleures œuvres de Colton, *L'ondine* (1901), *La couronne d'amour* (1902) et ses bustes de *Mr. Asquith* et de *Lord Roberts*.

Havard Thomas (1854-1921), élève du South Kensington et de Cavelier, est un sculpteur réputé, mais peu original, aux œuvres d'une exécution trop sommaire. Durant presque toute sa carrière, il a été sous l'emprise du style académique, et dans les dernières années de sa vie, influencé par l'Allemagne, il a recherché dans ses sculptures les formes massives. De Thomas, la Galerie Tate possède un *Terme* en marbre, dont

l'ensemble ne laisse pas d'être un peu ridicule, que termine un portrait de *Mrs. A. Wertheimer*. Dans le même Musée se voient encore deux statues en bronze d'hommes nus, peu vivantes et d'un modelé quelconque, intitulées *Lycidas* et *Thyrsis*, ainsi qu'un petit relief, *Vache et veau*, de la dernière banalité.

Calder Marshal († 1894) a été un artiste très inégal, dont les œuvres sont généralement lourdes et sommaires, mais quelquefois excellentes : tel son jeune homme nu, assis par terre, marbre de la Galerie Tate intitulé *L'enfant prodigue*.

Sir Thomas Brock, un élève de Foley, est l'auteur de divers monuments officiels, dont le beau tombeau de Leighton à Saint-Paul de Londres, avec l'effigie de l'ancien président de l'Académie royale et deux figures de pleureuses. La Galerie Tate possède ses belles statues d'*Ève* et de *Gainsborough*, ainsi que l'effigie d'un *Cavalier perçant de sa lance un serpent python*.

L'énorme monument dédié à Victoria, qui s'élève devant le palais de Buckingham, est l'œuvre de Sir Thomas Brock : il a été commencé dès 1901 et mesure vingt-cinq mètres de hauteur. La base est formée par deux fontaines de marbre accompagnées de figures de l'Agriculture, du Travail, de la Paix, et du Progrès, et cantonnées par quatre groupes de lions. Plus haut, se voient des bas-reliefs de marbre pastichés sur la fontaine des Innocents, qui alternent avec des hauts-reliefs en bronze. Sur ce piédestal sont posés des groupes allégoriques en marbre représentant la Vérité, la Maternité et la Justice. La statue assise de la reine, ayant à ses pieds le Courage et la Constance, est surmontée par deux aigles et par une figure en bronze doré de la Paix. Considérés un à un, tous les éléments de cet ensemble sont estimables, et la statue colossale de la souveraine est vraiment belle; malgré cela, l'aspect général du monument n'est pas heureux, non plus que le mélange de pierre et de marbre, de bronze patiné et de bronze doré.

Au second plan figurent les sculpteurs Sir Charles Lawes-Wittewronge, Frank Lynn-Jenkins, C. W. Gilbert et Harold Parkes. John Swan, un bon élève de Barye et de Frémiet, Harry Bates et Robert Stark ont été surtout des animaliers. Le dernier d'entre eux est le plus remarquable : son *Rhinocéros* en bronze de la Galerie Tate (1884) est une pièce magistrale. Bates a fait quelques statues d'un style très académique, d'une exécution d'ailleurs excellente et fine, telle la *Pandore* exposée dans le même Musée.

Le groupe de Glasgow, surtout connu par ses peintres, a compté aussi quelques sculpteurs : le plus réputé est James Macgillivray, artiste fortement influencé par l'art continental, qui a créé en Écosse l'enseignement régulier de la sculpture. Macgillivray a élevé plusieurs grands monu-

ments, tel celui de Gladstone à Édimbourg, orné de neuf personnages de bronze. Il a fait la statue de *Robert Burns* à Irvine (1896) et celle du *Doyen Montgomery* en la cathédrale d'Édimbourg (1902). Son beau *John Knox*, dans l'église Saint-Gilles d'Édimbourg, pastiche adroit de Ligier Richier, imite un des personnages du sépulcre de Saint-Mihiel. Méritent également une mention les Écossais W. Macgregor et W. Rhind, celui-ci auteur de la statue colossale de *Jacques V* qui figure dans la Galerie nationale de portraits d'Édimbourg.

2. LA SCULPTURE ANGLAISE AU XXe SIÈCLE

L'enseignement donné par les sculpteurs français Legros et Lanteri, avec Dalou à leur tête, dans les écoles de Lambeth, de Slade et du South Kensington, a porté ses fruits au xxe siècle. Cette heureuse influence, acclimatant une étude attentive du corps humain et le goût des compositions claires, bien conçues et finement terminées, a débordé le groupe des élèves pour s'étendre à presque tous les jeunes artistes anglais. Nous passerons en revue tout d'abord les principaux disciples des maîtres français, devenus maintenant les chefs de l'école anglaise.

Mr. Frederick Pomeroy, un élève de Dalou, puis de Mercié, nous a habitués à une sculpture honnête et belle, sinon d'un goût très personnel. Cet artiste n'a pas toujours échappé à l'influence de Gilbert, à sa préoccupation de la matière rare et à son style d'orfèvre, comme le prouvent le *Bacchus* et la délicate *Nymphe de Loch-Awe* de la Galerie Tate. Mr. Pomeroy est l'auteur d'un très grand nombre de statues, dont les plus connues sont celles de *Burns* faite pour Sydney, de *Cromwell* pour St. Ives, des doyens *Hook* et *Holes* pour Leeds et Rochester, de l'*Évêque Ridding* pour Southwell et de l'*Archevêque Temple* pour Cantorbéry, du *Duc de Westminster* pour Chester, de *Lord Dufferin* pour Belfast, de *Gladstone* pour le Parlement, etc.

Un élève de Lambeth venu à Paris pour terminer son apprentissage, Sir Bertram Mackennal, a subi, lui aussi, l'influence de Dalou, puis d'autres sculpteurs français. Sa *Circé* semble au premier abord être l'agrandissement de quelque statuette de Gérôme, et son groupe *La Terre et les Éléments* (1907), de la Galerie Tate, où domine la gangue de marbre brut, porte la marque de Rodin. Sir Bertram Mackennal est le spécialiste des belles académies : telles sa *Diane blessée* (1908), de la Galerie Tate, et sa statue en bronze d'un jeune homme nu pour le monument aux morts d'Eton (1923). Ses dernières sculptures, comme le groupe de *La Société des Nations protégeant les jeunes nationalités*, qui couronne le monument

d'Edith Cavell de St. Martin's Place de Londres, montrent une recherche nouvelle des volumes, qui n'est pas des plus heureuses.

Sir William Goscombe-John, lui aussi, a travaillé à Lambeth, puis à Paris. C'est un sculpteur excellent tant qu'il se cantonne dans la représentation du corps humain : on ne peut donner trop de louanges à des bustes tels que celui de *Mr. Lea* ou d'une *Femme âgée* exposés au Salon de 1925, à son *Joueur d'osselet* (fig. 209) de la Galerie Tate, à sa *Mobilisation* du monument aux morts de Newcastle-upon-Tyne. Mais, quand l'artiste se fourvoie sur les traces de Gilbert, comme dans sa statuette de *L'elfe* ou dans son tombeau du marquis de Salisbury à Westminster, belle effigie posée sur un soubassement surchargé d'ornements prétentieux, il cesse d'être lui-même et n'est plus reconnaissable.



Phot. du Musée.
Fig. 209. — Sir W. Goscombe-John : Joueur d'osselet.
(Galerie Tate, Londres.)

Élève de Lambeth, Mr. Thomas Clapperton, artiste d'un goût remarquable, est surtout connu par ses décorations architecturales. L'Angleterre lui doit un chef-d'œuvre : la statue gisante d'un jeune officier tué à la guerre, posée en 1925 dans l'église de Lee, Hexham (fig. 210).

Un de ses condisciples, Mr. Herbert Hampton, est le spécialiste des monuments et des portraits officiels, dont il a modelé et sculpté avec soin un nombre prodigieux.

Mr. Alfred Drury a connu Dalou assez tardivement, en 1878, et l'a accompagné en 1881 à son retour en France. Il l'a aidé à modeler le *Triomphe de la République* et le bas-relief des *États Généraux*. On retrouve l'influence du maître dans certaines œuvres de Mr. Drury, telle sa *Base de candélabre* modelée pour la ville de Leeds, souvenir évident du grand vase de Sèvres de Dalou.

Cependant, Mr. Drury a subi aussi, au South Kensington, l'influence de Gilbert et de Stevens, et il appartient effectivement à l'école décorative. Presque autant que Mr. Hampton, il participe aux énormes commandes du gouvernement anglais. Mr. Drury a exposé à Paris en 1900 sa statue en bronze de *Circé*; de la même matière sont les figures de *L'Art*, de *La Science*, de *L'Éducation* et du *Civisme*, dont il a orné le pont de Vauxhall. Le modèle de la Croix de guerre anglaise, les marbres

intitulés *L'âge de l'innocence* et *Lilith* (ce dernier offert par lui à l'Académie royale) sont encore l'œuvre de Mr. Drury.

Mr. Arthur Walker est un artiste laborieux et plein de conscience. Il a travaillé tout d'abord l'ivoire et les matières rares sans abdiquer sa personnalité à la suite de Gilbert; il a sculpté plus tard des figures nobles et simples, comme celle de *Florence Nigthingale* érigée à Waterloo Place. Cet artiste est devenu le spécialiste des statues religieuses : tels son grand *Christ* de Limehouse (1909), celui de Llanelly au pays de Galles et son beau buste de *Dom Bosco* (1925), toutes très belles œuvres.

Mr. Derwent Wood, artiste d'une formation internationale, a vécu longtemps à Paris. Son œuvre est énorme et comprend quantité de



Fig. 210. — Mr. Thomas Clapperton : Tombeau d'un officier. Église de Lee, Hexham.

monuments officiels exécutés pour la métropole et les colonies. En 1919, Mr. Wood est venu modeler à Paris les bustes du *Maréchal Foch* et de *M. Clemenceau*; depuis lors, il expose chaque année au Salon de belles académies féminines. Son œuvre la meilleure est peut-être la statue en marbre de *Pitt prononçant un discours au Parlement* (1920), acquise par la Galerie nationale de Washington.

Sir George Frampton, bien qu'il soit passé par les ateliers de Mercié et de M. Dagnan-Bouveret, est un successeur de Gilbert, mais avec beaucoup plus de talent et de goût (fig. 211). Son adhésion à l'école décorative date de son *Énigme* (1895) de la Galerie Tate, relief au fond ornementé dans le style moderne du temps de Morris et de Burne-Jones. A l'instar de Gilbert, il plie volontiers la sculpture au rôle de simple arabesque, comme dans ses reliefs en pierre, très contournés et un peu maigres, qui ornent le porche monumental du Musée Victoria and Albert. Sir George Frampton a fait revivre la mode des marbres polychromés : sa *Dame Alice Owen*, statue de style Élisabeth, lui a valu dans ce genre

particulier un véritable succès. S'il utilise souvent dans une même œuvre l'ivoire, la nacre, l'émail, les métaux et les roches cristallines de toute sorte, il a également conçu de grands décors en terre cuite, tel que celui du Constitutional Club de Londres. Il n'hésite pas, non plus, à attaquer le granit, comme pour l'effigie d'*Edith Cavell* de St. Martin's Place, et à réaliser des monuments colossaux, tel celui de Victoria, érigé à Calcutta.



Fig. 211. — Sir George Frampton : Buste de Sir J. Bland-Sutton.
(Salon de 1923, à Londres.)

Mr. Gilbert Bayes, adepte un peu moins connu des mêmes théories, est un bon portraitiste : nous préférons ses beaux bustes de *Coquelin* et de *M. Lethaby* à sa statuette émaillée de *Sigurd* (1910) exposée à la Galerie Tate. Lui aussi croit intéressant d'appeler toute la minéralogie au secours de la sculpture.

La Galerie Tate expose une œuvre singulière de Mr. W. Reynolds-Stephens, le *Jeu royal* (1911), groupe en bronze florentin avec émaux et gemmes, représentant en grandeur nature Philippe II et Élisabeth, qui se disputent l'empire des mers sur un damier dont les pions sont des navires. Ces personnages, pris isolément, montrent une exécution très adroite, mais l'ensemble n'est pas satisfaisant : l'émail, la gravure et l'incrustation de pierres ne produisent pas un effet original, mais sentent la bizarrerie et presque la puérilité : l'influence néfaste de Gilbert prolonge la confusion entre l'art du sculpteur et celui de l'orfèvre.



Fig. 212. — Miss Acheson : Sally, statue en plomb.
(Expos. des Arts Décoratifs, 1925, Paris.)

Citons encore parmi les meilleurs sculpteurs d'Angleterre Miss Anne Acheson (fig. 212), Messrs. Herbert Cawood et Frederick Wilcoxson, trois portraitistes émi-

nents; Mewburn Crook, Lindsey Clark, Henry Fehr, Albert Toft, Edwin Huskinson, Percy Portsmouth, James Stevenson, Mortimer Brown, Whitney Smith, Francis Jahn, Mrs. Edith Gabriel et Katheline Young.

Spécialiste des monuments officiels, mais sculpteur d'une autre lignée que celle de Dalou ou de Gilbert, Sir Hamo Thornycroft se rattache par son art à l'académisme de Foley et des Weekes; il a été influencé sur le tard par Constantin Meunier. Pendant sa carrière déjà longue, il a peuplé de ses statues la Grande-Bretagne et surtout les Indes, production rapide et singulièrement inégale. Parmi les rares œuvres de ce sculpteur qui soient méditées et excellentes, nous citerons les statues en bronze de *Cromwell* à Westminster Hall et de l'*Évêque Creighton* dans Saint-Paul de Londres. Les belles académies exposées à la Galerie Tate, *Le baiser* et *Teucer* (fig. 215), se rapprochent beaucoup des œuvres de Leighton. On peut citer, à la suite de Sir Hamo Thornycroft, Messrs. Edgar et Eric Frith, Charles Hartwell, Paul Montford et John Tweed.



Fig. 215. — Sir Hamo Thornycroft : Teucer. (Galerie Tate, Londres.)

En sculpture, comme en peinture, Watts a trouvé des continuateurs : ce sont Mr. Alfred Turner, auteur des statues *La Maternité* et *Le Travail* et du relief rond *Le cercle vital*. Aussi Mr. Henry Poole, un fervent du colossal, comme son inspirateur. La dernière œuvre de cet artiste est une figure ailée, de six mètres de haut, fondue en bronze pour les magasins Selfridge d'Oxford Street. Les influences allemandes qui dominent l'œuvre de Watts ont conquis Mr. Henry Pegram à une époque où la question du volume décoratif à donner aux sculptures était encore insoupçonnée dans les ateliers anglais : son *Ignis Fatuus* de la Galerie Tate, daté de 1889, s'apparente déjà à l'art munichois. Mr. Pegram s'est laissé ensuite influencer par la Renaissance, pour revenir à ses conceptions artistiques du début avec sa *Sibylla fatidica* de la Galerie Tate, où l'art néo-primitif se développe

dans la décoration de la base. Il était cependant réservé à des étrangers d'importer directement de Russie une sculpture révolutionnaire, qui, négligeant les formes de la nature, se prétend purement décorative. Cette barbarie affirmée a fait très peu de progrès jusqu'ici parmi les sculpteurs anglais, alors que des milliers de peintres ont déjà adopté des doctrines analogues; car tout citoyen anglais croit pouvoir tenir un pinceau, mais n'est pas sculpteur qui veut : le maniement de la spatule et du ciseau demande un certain apprentissage, qui rebute les incapables. Seuls ou presque, quelques monuments aux morts montrent une recherche de l'aspect colossal et massif. Des émigrants venus de Russie, dont les œuvres ont été mises à la mode dans certains milieux londoniens par des complaisances de journalistes, sont ainsi parvenus à s'imposer aux institutions officielles et ont recruté quelques élèves anglais. Dès 1907, Mr. Jacob Epstein (fig. 214), le chef du groupe, sculptait pour les bâtiments de l'Association britannique de médecine dix-huit personnages qui firent scandale à l'époque. En 1909, il posait au cimetière du Père-Lachaise son tombeau d'Oscar Wilde ; le Church Square de Pretoria recevait, peu après, toute une décoration sculptée du même artiste. Citons, parmi ses œuvres récentes, les bustes de *Lady Cunard*, de la *Comtesse de Drogheda* et de la *Duchesse de Hamilton*. Mr. B. Schotz s'est fait connaître par son effigie de *Tolstoï* et par son buste colossal du leader sioniste, le *Docteur Herzl*. Mr. H. Glicenstein est l'apôtre de la simplification et de la distorsion des formes. Mr. Y. Mestrovic exalte en ses reliefs, dont deux figurent à la Galerie Tate, l'art nègre.



Phot. du Musée.
Fig. 214. — Mr. Jacob Epstein : Nan.
(Galerie Tate, Londres.)

Comme sculpteur converti de l'art traditionnel au *dadaïsme*, on ne peut citer qu'un nom, celui de Mr. Reid Dick, auteur de l'*Androdus* de la Galerie Tate, artiste de tendances encore purement académiques dans son effigie couchée de *Lord Kitchener* à Saint-Paul de Londres, mais qui se révèle un adepte des théories révolutionnaires dans son buste en marbre exposé au Salon de 1925 sous le titre de *Pastoral*. Messrs. Charles Jagger et Lionel Pearson ont appliqué les mêmes théories dans certaines commandes officielles, tel le Monument à l'Artillerie royale à Hyde Park Corner, où la stylisation des reliefs se révèle à la fois

sauvage et minutieuse. Mr. Ernest Cole applique ces procédés à la sculpture monumentale dans l'immense County Hall qui s'élève en face du Parlement sur l'autre rive de la Tamise. Les frises des palais persans et les ivoires carolingiens, autant que les œuvres de Mr. Jacob Epstein, ont inspiré à Mr. Eric Gill ses grands reliefs en pierre du Chemin de Croix posés en 1918 dans la cathédrale catholique de Westminster, où ils détonnent étrangement. Ce sculpteur traite la ronde-bosse, tout comme ses reliefs, en méplat : c'est le dernier mot du *néo-primitivisme*.

III. — LA PEINTURE

Le XIXe siècle tout entier sera une époque très brillante pour la peinture anglaise, qui apparaîtra moins séduisante peut-être que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais d'une plus grande originalité. Pour la première fois, elle sortira de son cadre local et trouvera des imitateurs sur le continent. Les artistes anglais de l'époque précédente, tout en gardant chacun leur note personnelle, avaient suivi des directions communes, participé à un même et puissant concert. Au contraire, les groupes et les individus isolés, que nous trouverons fréquemment à présent, seront animés d'idées et de théories adverses. Les méthodes de la peinture à l'huile, sa technique elle-même et jusqu'à la façon de dessiner les tableaux seront remises en question et présenteront des différences énormes suivant la période du siècle ou même, simultanément, entre une école artistique et une autre. Le seul trait commun à tous les peintres anglais restera leur amour de la couleur brillante, leur recherche constante des nuances vives, le plus souvent fondues et harmonieuses, d'autres fois, et de parti pris, crues, simplement juxtaposées et tout à fait discordantes.

1. LE PORTRAIT ET LE GENRE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

La précédente étude des portraits anglais du XVIIIe siècle a largement débordé sur le XIXe. Charmantes de naturel et d'abandon, remarquables par la grâce des modelés, par la puissance et la richesse du coloris, par la beauté des fonds de paysage qui les baigne dans une atmosphère toute spéciale, ces peintures forment une série unique et digne de toute admiration, série très difficile à séparer par périodes. Romney est mort en 1802, Opie en 1807, Hoppner en 1810, Copley

en 1815, Raeburn en 1823, Fuseli et Owen en 1825, Lawrence en 1830, Shee en 1850. Beaucoup de leurs plus beaux tableaux datent du XIXe siècle, mais la formation de ces artistes appartient nettement au XVIIIe siècle, dont il a été difficile de les détacher. Entre le portrait anglais des quarante premières années du siècle nouveau et les œuvres de l'époque précédente, la différence d'aspect, frappante à première vue, tient surtout à l'extrême dissemblance des modes. Le cadre du portrait ne varie guère, non plus que la pose des modèles; la coloration reste somptueuse et accentuée par des ombres puissantes, et, si, en tout temps, le dessin manque un peu de fermeté, les jeux de lumière sont parfaitement observés. La facture est exempte de sécheresse et de minutie, la touche du pinceau est large, la couleur abondante, tantôt presque fluide, tantôt, surtout dans le traitement des étoffes, riche en empâtements et d'une audace extrême. Les élèves et les imitateurs des Hoppner, des Raeburn et des Lawrence, bien inférieurs à ceux-ci dans leurs tableaux de chevalet et dans les grandes compositions, dont le nombre se multipliera au XIXe siècle, conservent généralement la belle tenue de leurs devanciers dans le portrait. La peinture de portrait, dont Reynolds a fourni des exemplaires tellement remarquables, restera pour les artistes anglais, jusqu'à l'heure présente, un domaine de choix, où ils connaîtront rarement la médiocrité, même dans les périodes les plus déshéritées. Les cadets et les successeurs des grands maîtres sont des imitateurs plus ou moins conscients de Lawrence, dont le succès était alors énorme.

James Lonsdale (1777-1839), un élève de Romney, a participé pour la première fois à un Salon en 1802, en y exposant un portrait de *Miss Brooke*. Très rapidement connu, il succède à Opie comme peintre ordinaire de la reine Caroline. Son tableau le plus célèbre à l'époque représentait *Talma dans le rôle de Hamlet* (1818). L'effigie peinte par Lonsdale de *Sir William Bolland*, à la Galerie nationale de portraits, montre entre son talent et celui de Lawrence une parenté manifeste, une pareille fluidité de peinture, mais moins de furia et moins d'empâtements, avec un grand souci des détails.

Francis Joseph (1764-1846) et William Dyce (1806-1864) appartiennent au même groupe de portraitistes. Ce dernier artiste a peint le général *Sir Lowry Cole* (Galerie nationale de portraits) en un tableau où l'opulence de ton de l'uniforme rouge rappelle les plus belles toiles de Copley.

Une série de portraitistes de moindre renom présente des analogies avec les artistes précédemment cités; leur technique, cependant, s'écarte davantage de celle de Lawrence; leurs œuvres sont moins édulcorées que les dernières du grand maître, plus rudes, plus empâtées, plus voisines, en un mot, de la facture d'Opie. Ce sont Henry Walton, Frede-

rick Say, John Jackson, Andrew Geddes, connu aussi comme aquafortiste, John Collier, James Northcote, Mrs. Pearson et Watson Gordon. De tous ces artistes, la Galerie nationale de portraits conserve une ou plusieurs œuvres excellentes. Les uns placent leur modèle devant un fond monochrome dont l'obscurité fait ressortir les valeurs lumineuses du visage; d'autres fois, les modèles, tel le *Vicomte Combermer* de Mrs. Pearson, se détachent sur un ciel d'orage peint dans la plus pure tradition du XVIIIe siècle. Ce genre de peinture, énergique et savoureux, était patronné en haut lieu : de 1830 à 1850, le successeur de Lawrence au fauteuil présidentiel de l'Académie royale fut Sir Martin Shee, et tous ceux qui ont visité la Galerie nationale de portraits se rappellent le tableau où il s'est peint lui-même. C'est une physionomie virile brossée avec une prestesse et une largeur de touche qui apparentent cette toile aux figures d'étude de Fragonard. Un seul empâtement de couleur, appliqué avec une audace incroyable, représente la perruque poudrée : Raeburn lui-même aurait-il montré cette fougue, dont Opie nous a laissé plusieurs exemples ?

Ces portraitistes excellents reçoivent à cette époque peu d'encouragements officiels : le temps est passé où Georges IV payait les artistes qu'il admirait au double du prix demandé, distinguait Lawrence, se faisait faire son portrait par lui seize fois de suite et l'envoyait en mission dans toutes les cours peindre les souverains de l'Europe et propager la mode de l'art anglais. Quand sa nièce, la reine Victoria, voudra se faire représenter en robe de sacre, elle s'adressera, hélas ! à Sir George Hayter. Celui-ci peindra en 1838 une grande toile officielle avec trône, tapis, rideaux et glands dorés, polychrome à l'excès, un des plus mauvais tableaux de la Galerie nationale de portraits.

Le début du XIXe siècle, si brillant en Angleterre pour le portrait à l'huile, l'est également pour le portrait au pastel. Le nombre des pastellistes est petit, mais ils sont excellents. Lawrence avait fait de charmantes esquisses au pastel, tel son *Master Bloxham* de la Collection Clark ; les pastellistes de métier ont un style peu différent du sien. Leurs portraits, malgré leurs dimensions restreintes, montrent d'ordinaire, eux aussi, des fonds de ciel et de paysage. Moins dessinés et moins poussés généralement que nos pastels du XVIIIe siècle, ils sont remarquables par une recherche plus franche des effets de couleur, et généralement exécutés avec beaucoup de brio et une grande légèreté de touche. Presque tous ces pastels sont rehaussés de peinture à la gouache, et ce mélange de techniques différentes ne semble pas avoir contribué à leur bonne conservation.

Plus encore que Downman, Daniel Gardner (1750-1805) a combiné le pastel avec l'aquarelle ; il a surtout représenté des groupes familiaux

et fait de petites compositions alors très populaires : *Tom et son pigeon*, *La petite fille au lapin*, etc. Henry Singleton, dont il a déjà été question dans le chapitre précédent, a brillé encore comme pastelliste au XIXe siècle : son exquise *Lady Hamilton* de la Collection Wallace, qui tourne la tête en riant, est d'un primesaut et d'une fantaisie vraiment charmants. William Hobday (1771-1831) est visiblement influencé par Hoppner ; son *Amour maternel* de la Collection R. Sée est charmant de nuances douces et chatoyantes.

La famille Russell s'est spécialisée dans le pastel.

William Russell (1780-1870) s'écarte un peu du genre paternel pour imiter le style plus sévère de Reynolds ; devenu recteur d'une paroisse, il a sacrifié malheureusement ses crayons de couleur aux devoirs de sa charge.

Anne Russell (1781-1857) a délaissé dans ses pastels la manière familiale pour imiter à la perfection et avec le plus grand succès les œuvres de Rosalba Carriera. Elle est passée du beau au joli et a laissé des compositions très gracieuses : telle une figure féminine du *Printemps*, actuellement en la possession de Mr. John Russell.

Un autre pastelliste anglais, John Masquerier (1778-1855), a été le spécialiste des teintes chaudes et brillantes, des rouges superbes. Ses très nombreux portraits appartiennent tous à des collections privées : le plus célèbre est peut-être celui d'une demi-mondaine connue au début du XIXe siècle, *Polly Brown*, de la Collection Mac Donald.

La miniature anglaise tombe après la mort de Cosway, de Plimer et d'Engleheart dans une décadence rapide. Horace et William Hone font encore, tantôt à la gouache et tantôt à l'émail, des portraits d'un coloris excellent. Ceux de Vaslet sont peints dans un style imprécis et nuageux, mais agréable. Le plus réputé de tous les miniaturistes du temps, Sir George Hayter, nous paraît aujourd'hui bien surfait : il est évidemment très adroit, mais de peu de goût, et sa polychromie trop vive n'est pas agréable. Après lui, Sir William Ross, Robertson-Newton et Thornburn ont connu le déclin d'un art si brillant aux environs de 1800.

Cette même école anglaise, dont nous avons admiré les portraits, a laissé beaucoup d'autres toiles, tableaux d'histoire et scènes de genre, que nous jugeons à l'heure présente avec beaucoup moins de faveur, tableaux d'histoire contemporains de ceux de la Galerie des Batailles de Louis-Philippe, aux décors et aux costumes singulièrement défectueux, scènes d'un très petit genre, imitées des Hollandais pour la facture, inspirées soit par un sentimentalisme béat dans la figuration des paysans d'Angleterre, soit par un exotisme tout romantique dans les scènes d'Italie et d'Orient. Beaucoup de ces petites toiles sont peintes avec agrément ;

pas une ne montre une étincelle de génie. Leur importance dans l'histoire de l'art reste pourtant assez grande : les artistes français, rompant avec David et toute sa suite, ont été évidemment étonnés et charmés de découvrir une école de peinture contemporaine qui avait tout ignoré des influences antiques. Le fait est d'autant plus curieux que les sculpteurs et les architectes anglais ont subi cet entraînement tout autant que leurs collègues du continent. Si Géricault a été visiblement influencé par les portraitistes anglais ses contemporains, et particulièrement par Lawrence, Delacroix l'a été par Wilkie, et il l'a reconnu lui-même.

Wilkie. — David Wilkie est l'artiste le plus représentatif de cette école; c'est un peintre de beaucoup de talent, mais d'une individualité peu marquée. Il a subi toutes les influences alors à la mode, imité avec ferveur les Hollandais au début du siècle, de Rembrandt à Van Ostade. Il a vu dans toutes les chaumières anglaises le cadre de scènes à la Téniers. Ses toiles reflètent la lumière hollandaise, dont les rayons dorés concentrent l'intérêt sur un groupe principal entouré d'une pénombre brune, où l'œil distingue quantité d'objets aux détails minutieux. Point d'ivrognes, cependant, point de ripailles : les paysans anglais ont la même tenue que ceux des tableaux de Greuze, et, plus encore que les siens, se livrent à des prédications moralisantes. Wilkie reste très académique dans la composition de ses toiles : il distribue la lumière d'un côté et réserve un fond d'ombre pour l'autre; il fait *pyramider* le sujet central et sème des accessoires au premier plan. Plus tard, des influences nouvelles lui feront aborder les sujets historiques, goûter à l'orientalisme; et, plus en relations avec les artistes du continent qu'avec ses propres compatriotes, Wilkie se lancera dans de grandes compositions au bitume, sous l'influence de l'école espagnole. Le public anglais, qui aime le petit genre et les petites toiles, la peinture colorée et léchée, ne le suivra plus. Fatigués eux-mêmes de ses couleurs lourdes et opaques, ses collègues lui préféreront Shee, quand s'ouvrira la succession de Lawrence pour le fauteuil présidentiel de l'Académie royale. Il est certain que ses œuvres premières sont les meilleures : il reste cependant toujours en dessous de Hogarth, qu'il imite quelquefois, et de notre Boilly. Wilkie n'a pas l'envergure suffisante pour réussir dans sa seconde manière, celle de notre école romantique.

Wilkie, fils d'un pasteur, naît en 1785 à Calts en Écosse. Sa vocation, vite éveillée, le fait envoyer à l'école de dessin de Cupar, puis, après 1799, à celle d'Édimbourg. Ses premières œuvres notoires sont deux petits paysages frais et agréables peints en 1800 dans le style de Van Ostade. Sa *Foire de Pellessie*, représentée peu après, le fait distinguer. Cette toile montre cent quarante figures peintes d'après nature

et lui est payée quarante livres sterling. Venu à Londres, Wilkie est protégé par Fuseli et par un riche amateur, Sir George Beaumont. Il peint en 1805 *Les politiciens de village*, pour Lord Mansfield, où sa manière s'affirme pleinement, tableau très populaire dès son apparition au Salon. Sir George Beaumont lui commande ensuite son *Violoniste aveugle*, qui sera peint en 1807 d'après nature, mais avec une toile de Téniers placée près de l'artiste sur un second chevalet : le succès de cette composition est énorme, et Sir George double le prix convenu. En 1811, il peint une



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 215. — Wilkie : Fête de village.
(Galerie Nationale, Londres.)

Scène de la vie du roi Alfred, et ses *Joueurs de cartes*; la même année, il est nommé académicien et présente comme morceau de réception sa *Chasse aux rats*. En 1812, il expose une *Fête de village* (fig. 215), qui appartient maintenant à la Galerie nationale. Sa *Lettre d'introduction*, peinte en 1814 sous l'influence évidente de Hogarth, est tout exceptionnelle dans sa carrière. C'est une œuvre charmante, plus séduisante et d'un coloris plus frais que ses toiles du genre hollandais : dans un cabinet de travail, détaillé par le peintre avec amour, un financier en mise négligée est assis près de son bureau dans un vaste fauteuil en tapisserie; il reçoit un très jeune homme qui lui présente gauchement un mot de recommandation. Cette peinture, payée une somme considérable pour l'époque, appartient maintenant à Mr. Broklebank de Heswall.

Dans cette même période, Wilkie fait des eaux-fortes d'une valeur médiocre, des illustrations pour le *Gentle Shepherd* et pour les poèmes de Burns, dont il représente le *Refus de Duncan Gray* (Musée Victoria and Albert) dans une peinture célèbre : la finesse d'exécution en est le seul mérite. En 1814, comme presque tous ses collègues, Wilkie fait un séjour de quelques semaines à Paris, mais il ne goûte pas la peinture française, où manquent, selon lui, les effets de clair-obscur. En 1816, il visite les Pays-Bas et la plaine de Waterloo ; à cette occasion, il obtient de Wellington commande d'un tableau relatif à la grande bataille : *Les Invalides de Chelsea lisant dans la Gazette le récit de la victoire*, scène de plein air dans le style hollandais de la fin du XVII[e] siècle, comprenant soixante portraits, qui lui demandera six années de travail.

Pendant cette période, Wilkie peint aussi quelques portraits, tous excellents : le sien, actuellement à la Galerie nationale de portraits d'Édimbourg, celui de la *Duchesse de Kent avec sa fille*, la jeune Victoria, qui appartient à Miss Leslie Melville. Invité par Walter Scott à Abbotsford, Wilkie y représente le romancier assis devant sa maison entre sa femme, son fils aîné et ses filles costumées en laitières. Wilkie retourne à Paris en 1821, puis il accompagne Georges IV dans sa visite à Édimbourg : il peint le roi recevant les clefs de la ville. Dès ce moment, il élabore son futur tableau de *La prédication de Knox*, qui annoncera sa seconde manière. Wilkie retourne encore sur le continent pour visiter, en 1825, 1826, 1827, la Suisse, l'Italie et l'Espagne, où Ribera obsédera son imagination. Il peint pour Georges IV des scènes de la guerre d'Espagne. A la mort de Lawrence, il est nommé peintre du roi et anobli. Guillaume IV le confirmera dans sa charge et lui commandera son portrait et celui de la *Reine Adélaïde*. En 1832, Wilkie expose son tableau du *Sermon de Knox*, œuvre romantique d'inspiration, composition grandiloquente, peinture plate et bitumeuse, vraiment mauvaise, que l'on peut voir à la Galerie Tate. De 1829 à 1840, il ne fera plus que de grands tableaux historiques. En 1840, il visite Vienne, puis Constantinople, où il prend de curieux croquis ; il continue son voyage en 1841, passe par la Terre Sainte en Égypte, où il peint *Méhémet Ali*. Il tombe malade à Malte, et meurt pendant le trajet de retour, en pleine mer.

A la suite de Wilkie viennent plusieurs peintres qui imitent, comme lui, la technique des Hollandais, mais se montrent moins soucieux des effets de clair-obscur, et préfèrent des teintes plus claires que les siennes. L'aîné de ces artistes est Thomas Barker (1769-1847), auteur de scènes paysannes. Beaucoup plus fameux est William Mulready (1786-1863), un Irlandais, élève du sculpteur Banks, devenu paysagiste, puis peintre de genre. Ses tableautins gais et colorés, pas toujours

exempts de fadeur, lui ont acquis une notoriété rapide. La Galerie nationale expose son *Dernier arrivé*, scène d'une école villageoise; le Musée Victoria and Albert possède ses *Sept âges de la vie*, *Le choix de la robe de noces*, *La bataille interrompue*, encore une scène d'écoliers peinte en 1816, et *Le premier amour*, dont les rôles sont tenus par un gamin et une fillette.

William Collins (1788-1847) a peint des scènes tout à fait analogues, où règne un peuple enfantin, telle sa *Civilité rustique* du Musée Victoria and Albert, datée de 1833. De même Thomas Webster (1800-1886), un protégé de Fuseli, qui avait obtenu dès 1827 un assez grand succès dans la peinture historique. Le Musée Victoria and Albert possède plusieurs de ses compositions : *L'école buissonnière*, « *Nous allons à la foire* », *Le retour de la foire*, *Le chœur villageois*, ce dernier particulièrement fade et démodé. Sur la fin de sa carrière, Boilly a traité des sujets analogues, mais avec combien plus d'esprit et un pinceau autrement léger !



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 216. — Leslie : L'oncle Tobie et la veuve Wadman.

(Musée Victoria and Albert, Londres.)

De William Etty (1786-1849), un élève de Lawrence, le Louvre possède une *Baigneuse*, toile médiocre et inachevée. Les académies et les scènes mythologiques de ce peintre n'ont pas toujours grande valeur, mais elles sont assez jolies, vaporeuses et d'un coloris souvent brillant. Ses *Baigneuses* de la Galerie Tate et sa *Barque du plaisir* de la Galerie nationale sont parmi ses meilleures œuvres. Le tableau de *L'Amour et Psyché* du Musée Victoria and Albert est d'une extrême fadeur, et la *Fenêtre à Venise* (Galerie Tate) d'un romantisme peu agréable.

Benjamin Haydon (1786-1846), condisciple et ami de David Wilkie, a peint tantôt des scénettes de la rue avec enfants, — tel *Guignol ou le premier mai*, de la Galerie Tate, — œuvres un peu artificielles, mais d'un joli coloris, tantôt de grandes compositions historiques ou religieuses

d'un style pauvre, reléguées à l'heure actuelle dans les combles des musées.

Charles Leslie (1794-1859) jouit encore maintenant d'une grande réputation. Sa facture est généralement solide et brillante ; il a peint dans les teintes froides et, plus encore que ses contemporains, sur une couche épaisse de bitume. Ses toiles, malheureusement, illustrent presque toujours des épisodes empruntés à un XVIIe siècle de fantaisie. Son tableau de beaucoup le meilleur, la meilleure scène de genre peinte à cette époque peu favorisée, est au Musée Victoria and Albert ; il représente un épisode pris dans le *Tristram Shandy* de Sterne, *L'oncle Tobie et la veuve*



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 217. — D. Maclise : Malvoglio et la Comtesse.
(Galerie Tate, Londres.)

Wadman (fig. 216). La mise des personnages et le décor lui-même sont d'une égale et heureuse simplicité. Le même Musée possède encore trois tableaux de l'artiste, conçus dans le même style du XVIIe siècle, mais bien peu agréables ; l'un représente une *Scène de la « Mégère apprivoisée »*, l'autre un *Épisode des « Femmes Savantes »*, le troisième est intitulé : *De qui est cette lettre ?* Leslie s'est encore essayé au genre des Mulready et des Collins, par exemple dans son tableau de la Galerie Tate, *Le pensum*. Il a trouvé beaucoup d'imitateurs, dont les moins mauvais sont R. Redgrave, Augustus Colcott et W. Frith.

Dans un genre historique ou romanesque pareillement faux ont travaillé Augustus Egg (1816-1863), dont la Galerie Tate possède le *Patrice* du *Diable Boiteux* et la *Béatrice armant Esmond chevalier*, — et Edward Ward (1816-1879), un élève de Cornelius de Munich, protégé par

Wilkie. Cet artiste a dû un temps de célébrité à des compositions d'un genre faux, peintes d'une façon lourde et très poussées au noir, tel son tableau de *Johnson dans l'antichambre de Lord Chesterfield*, daté de 1845 et exposé dans la Galerie Tate.

Sans être un très grand artiste, Gilbert Newton (1795-1835), né à Halifax, dans la Nouvelle-Écosse, a peint des sujets analogues à ceux qu'affectionnait Egg, mais avec une vision des choses autrement originale et de réelles qualités techniques, tel son *Yorick et la Grisette*, du Musée Victoria and Albert.

Quand fut achevée la construction du nouveau Parlement, rebâti de 1840 à 1845, et que l'on dut songer à sa décoration intérieure, les plus belles commandes furent réservées à Daniel Maclise (1811-1870) de Cork. Il y peignit des scènes tirées du théâtre (fig. 217) et du roman, et des tableaux historiques, la *Mort de Nelson*, la *Rencontre de Wellington et de Blücher à Waterloo*. Ses peintures murales, comme ses petites toiles sentimentales et fades, nous semblent à présent d'une facture mesquine et sèche. La meilleure partie de son œuvre est, comme chez tous les peintres de cette école, sa série de portraits : *Dickens* assis à son bureau et se retournant, de la Galerie nationale de portraits, est un excellent tableau.

Beaucoup d'autres peintres de genre ont eu durant la première moitié du XIXe siècle un grand renom en Angleterre : les décorateurs bien oubliés du Parlement, Charles Cope, John Horsley; les italianisants Charles Eastlake, Thomas Uwins, E. Rippingale, peintres des bergers de la Campagne romaine et des danseurs de tarentelle. Un artiste s'est attaché à peindre dans un style savoureux des intérieurs aux étoffes somptueuses, aux colorations vives, qui rappellent Eugène Isabey : c'est D. Roberts (1796-1864). Son *Chœur de Saint-Paul d'Amiens*, du Musée Victoria and Albert, est vraiment une belle œuvre.

2. LE PAYSAGE ANGLAIS PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

Par l'exemple de Wilkie et de ses émules, nous avons vu quelle influence les petits maîtres hollandais ont exercée en Angleterre au début du XIXe siècle sur la peinture de genre : influence due au nombre prodigieux de tableaux néerlandais des collections britanniques, et au fait que les grands artistes anglais de la seconde moitié du XVIIIe siècle n'avaient laissé que peu de modèles pour la peinture d'histoire et absolument aucun pour le genre, hors les quelques toiles de Hogarth. L'amour de l'antique, dont, en France, David a été le protagoniste et dont tous les

artistes du continent ont été affectés, aurait éliminé bientôt et radicalement les souvenirs hollandais, s'il avait pénétré en Angleterre. Ce pays lui avait été rebelle. A toute époque, d'ailleurs, nous avons trouvé la Grande-Bretagne échappant aux influences françaises, mais très perméable au goût néerlandais. L'état de guerre presque continuel entre l'Angleterre et la France à la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e] n'avait pas facilité l'influence artistique de celle-ci. Ce qui est arrivé pour la peinture de genre s'est reproduit pour le paysage, chose plus étrange. Ainsi, les Anglais du XIX[e] siècle imiteront les vieux maîtres hollandais de préférence aux œuvres nationales du siècle précédent, rares il est vrai, mais souvent admirables. Les paysages hollandais, d'un caractère si marqué, savamment composés et peints si souvent dans les tonalités brunes ou dorées, seront préférés à ceux de Gainsborough, beaucoup plus aérés, sinon plus clairs. Un autre facteur interviendra dans cette nouvelle mode anglaise du paysage : l'avènement d'un métier, d'une technique fraîchement découverts, de l'aquarelle. Beaucoup d'artistes anglais peindront à l'aquarelle, dans les débuts, sans savoir en dégager les caractères spécifiques; ils la pratiqueront comme un succédané de la peinture à l'huile, travaillant dans leur atelier, loin du soleil et de la pluie, fatiguant le bristol d'une infinité de petites touches gouachées et minuscules. Pour ceux-ci, il n'y aura rien de changé dans l'art; mais pour les vrais artistes, sensibles aux beautés franches et prime-sautières de la peinture à l'eau, à sa vivacité, à sa transparence, il y aura moyen de fixer désormais en quelques minutes chacun des aspects innombrables et perpétuellement changeants du ciel, de la terre et de l'onde. La possibilité de prendre une vue presque instantanée écarte la généralisation, le *style*, l'initiative de telle ou telle école, elle incite l'artiste à travailler en plein air, sans que rien s'interpose entre la nature et lui. Il ne composera plus un paysage, mais il l'acceptera tel qu'il se présente : voilà l'originalité d'un aquarelliste.

Cette vision directe et fraîche, transposée en peinture à l'huile, donnera jour aux quelques toiles de Bonington et à l'œuvre presque entière de Constable. En lui permettant de fixer les jeux de l'atmosphère les plus instables, le poudroiement des couchants, l'embrasement ou l'assombrissement des nuées et jusqu'au rayonnement du soleil vu de face, l'aquarelle a formé Turner. Constable et Turner, ces hommes de génie, sont la gloire de la peinture anglaise durant la première moitié du XIX[e] siècle. Avec eux, le *style* disparaît du paysage autant que peuvent échapper au goût de leur temps des artistes puissamment originaux. L'influence hollandaise a marqué, cependant, les œuvres de Constable et de Turner dans leurs débuts, celle du romantisme sentimental ou exotique les a atteints au cours et surtout à la fin de leur carrière,

Constable dans une faible mesure, mais Turner jusqu'à l'hallucination.

L'Aquarelle. — De tout temps, les architectes ont teinté leurs dessins d'un lavis de couleur, et, de même, les dessins ombrés et rehaussés d'aquarelle ont été utilisés par les graveurs du xviii[e] siècle en Angleterre comme en France. Dans le dernier tiers de ce siècle, il était à la mode, des deux côtés de la Manche, de peindre à l'eau de petits paysages sans prétention, des vues de jardins, des fabriques, de petits groupes familiaux à faible échelle, mais la gouache en était l'élément principal. Un professeur de dessin nommé en 1769 à l'école de Woolwich, Paul Sandby, un illustrateur de livres, mort en 1786, Alexandre Cozens, et son fils John (1752-1799) ont laissé dans ce genre des ouvrages assez modestes. Le premier aquarelliste véritable a été Thomas Girtin (1775-1802), que l'on appelle communément en Angleterre « le père de l'aquarelle ». Pour la première fois, la couleur est étendue avec un gros pinceau sur un papier rugueux et absorbant. Les aquarelles de Girtin sont rares, et les musées n'en possèdent pas ; par contre, le Musée Victoria and Albert et le Musée britannique se partagent une centaine de ses dessins. Girtin aimait les montagnes et les landes, plus encore les châteaux et les abbayes en ruines. Ses aquarelles sont encore assez timides. Cet artiste avait pris à Paris un assez grand nombre de vues, peintes pour le comte d'Essex et appartenant maintenant pour la plupart au duc de Bedford : il les avait gravées lui-même. Il est mort au retour de ce voyage, sans avoir pu donner la pleine mesure de son talent.



Phot. du Musée.

Fig. 218. — Cotman : Un moulin du Lincolnshire, aquarelle.

(Musée Victoria and Albert, Londres.)

Girtin avait fondé en 1799 un club artistique; mais, après sa mort seulement, les aquarellistes, assez mal traités par l'Académie royale, ont constitué une société indépendante, dont les expositions, dès 1805, — date de la première, — ont toujours eu grand succès.

L'imitateur de Girtin le plus apprécié en Angleterre est John Cotman (1782-1842), dont les aquarelles sont de grand format, consciencieuses et timides; les tonalités brunes et terreuses y dominent malheureusement. Cotman est tellement influencé par les vieux maîtres hollandais qu'on l'a surnommé le Hobbema de l'Angleterre. Les sujets de ses aquarelles sont généralement très apprêtés, et ses groupes de personnages *pyramident* d'une façon toute classique. Ses meilleures œuvres sont les plus simples, les plus dépourvues de monuments et de figurants, car ses personnages sont toujours extrêmement fades. Le Musée Victoria and Albert possède de lui *Un moulin du Lincolnshire* (fig. 218), la Galerie nationale, une jolie *Marine* tout unie, et le musée du même nom, à Édimbourg, une vue du *Château d'Eden Dean*. Cotman a dessiné beaucoup de monuments en Angleterre et en Normandie; les eaux-fortes exécutées sur ses crayons par Dawson et Turner et éditées en 1820 sous le titre de *Architectural Antiquities of Normandy* comptent parmi les plus vigoureuses et les plus belles qui soient.

Francia (1772-1859), dont plusieurs paysages sont exposés au Musée britannique et au Musée Victoria and Albert, a été longtemps en contact avec Girtin; il s'est retiré à Calais à partir de 1817. Ses aquarelles, parmi lesquelles de nombreuses marines, sont fignolées et peintes dans les tons bruns; elles montrent cependant un joli sentiment de l'atmosphère et une belle lumière blonde.

Peter de Wint (1784-1849), le peintre attitré des rivières anglaises et de la cathédrale de Lincoln, a osé le premier aborder les teintes franches de la nature. Ses aquarelles, dont le Musée Victoria and Albert expose une belle collection, sont très inégales, tantôt belles et fraîches, tantôt lourdes et très chargées en couleur.

A la suite de ces grands noms, il faut citer ceux de John Varley (1778-1842) et de William Muller (1812-1845), deux aquarellistes de valeur, et ceux de Samuel Owen, Clarkson Stanfield, Joseph Gandy, Samuel Austin, Frederick Nash, Thomas Allom, J. Mackenzie, J. Carmichael et Hamilton Macallum, dont les aquarelles sont gâtées soit par leur mauvais goût, soit par une minutie de peinture qui les apparente aux chromolithographies.

Paysages a l'huile. — Les paysages peints à l'huile sont nombreux dès le début du XIXe siècle. Ces œuvres de la suite de John Crome (dit Crome le Vieux), dépourvues de l'étincelle de génie du maître, sont

caractérisées par le pastiche habituel des tableaux hollandais, par leur recherche de style, — et non du meilleur, — enfin, par leurs teintes conventionnelles. Les artistes les plus connus dans ce genre sont John Thomson, Horatio Macculloch, John Glover, George Arnald, John-Bernay Crome (Crome le Jeune), George Vincent, James Stark, Joseph Stannard et Benjamin Haydon.

Turner. — Le visiteur qui, sans lire les cartouches, passera au Musée Victoria and Albert devant un joli lavis de la fin du xviiie siècle, figurant les ruines de *L'abbaye de Tintern* (fig. 219), ou à la Galerie Tate devant une aquarelle d'un style analogue, intitulée *Pont et maison d'un pêcheur*, songera à Thomas Girtin. Ces petites œuvres, d'un métier assez timide, sont peintes par un de ses amis, William Turner. Fils du barbier de Maiden Lane en Devonshire, Turner est né le 14 mai 1775. Dans la petite boutique de ses parents, venus à Londres peu après sa naissance, il a exposé, encore enfant, de petits dessins que les clients achetaient quelques sous.



Phot. du Musée.

Fig. 219. — Turner : L'Abbaye de Tintern.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

Ses compositions devenues meilleures après plusieurs années d'un travail opiniâtre se sont vendues une demi-guinée. Adolescent, Turner est appointé comme dessinateur dans une fabrique de toiles imprimées; entre temps, il colorie des gravures et rehausse à l'aquarelle les dessins d'un architecte. Sa famille, mise à l'aise par un petit héritage, envoie le jeune homme travailler dans l'atelier d'un peintre bien oublié, Thomas Malton, puis à l'Académie royale sous Reynolds. Là il s'éprend des grands classiques, de Salvator Rosa, de Poussin, de Canaletto, de Van de Welde surtout, qu'il copie tous avec passion en même temps que les toiles de Reynolds. Il expose pour la première fois

en 1790 un crayon du *Palais de Lambeth*, résidence londonienne du primat d'Angleterre, et un autre de *Rochester*, en 1794; l'aquarelle de *Tintern* et une du *Collège de Christ Church d'Oxford* datent de l'année suivante. La notoriété lui était venue rapidement, et ses premiers ouvrages à l'huile, toiles belles et sages, d'une saveur hollandaise très prononcée, remportent immédiatement un beau succès. En 1793, Turner visite le Sud de l'Angleterre, en 1795 le Centre, en 1797 le Yorkshire, et chaque fois il revient à Londres le portefeuille plein d'esquisses et d'aquarelles. En 1802, il se promène en Suisse et en France, où il aura plaisir à revenir plusieurs fois. Ses aquarelles lui fournissent les éléments de ses tableaux qu'il peint rarement en plein air. Les toiles de Turner, depuis le début de sa carrière jusque vers 1815, ont une tonalité brune ou grise et sont surtout remarquables par la beauté de leur éclairage. La Galerie nationale possède, de cette période, une *Grande jetée de Calais*, datée de 1803, aux teintes argentées et fraîches, et une belle marine aux tonalités plus franches : *Spithead ou l'ancre retrouvée. La traversée du ruisseau* montre un large pays boisé d'une belle composition et d'une très riche harmonie en bleu et vert. A la Galerie Tate, parmi beaucoup de Turner, dont nous citerons quelques-uns, nous signalerons un autre chef-d'œuvre de cette période : *Londres vu de Greenwich*, peint probablement en 1809, grande toile aux teintes bistres, que l'extrême précision des détails rendrait sèche, comme certaines peintures néerlandaises, sans le merveilleux rendu de l'atmosphère avec ses brumes, ses fumées, ses nuages et ses transparences. Certains de ces paysages, tels ses *Bestiaux à l'eau*, de 1809, et ses marines, comme la *Descente du prince d'Orange à Torbay* et le *Port de Saint-Mawes*, de 1812, avec son premier plan de matelots et de femmes débarquant le poisson, montrent une imitation des Hollandais qui tourne au pastiche; mais Turner ne disait-il pas en montrant ses copies de Van de Welde : « Voilà ce qui a fait de moi un peintre »? De même, son tableau des *Bohémiens à Sank Bunks*, peint en 1809, est tout inspiré par les paysages apprêtés et charmants de Gainsborough.

Turner, dans cette période, peint parfois des personnages. Son *Portrait par lui-même* (1802), de la Galerie Tate, est d'une audace assez marquée : elle participe dans une certaine mesure aux qualités communes à tous les peintres anglais des environs de 1800, mais reste au-dessous de la moyenne. La *Sainte Famille* exécutée en 1808, sous l'influence du Parmesan, montre des personnages lamentablement dessinés. Sa figure d'*Apollon tuant le serpent Python*, de 1811, est encore plus incorrecte, mais la triste académie du dieu est à une échelle plus petite que les personnages précédents, et elle disparaît heureusement dans un paysage étroitement apparenté à ceux de James Ward, étrange, convulsé, où se dévoile le romantisme extravagant dont Turner donnera tant

d'exemples à la fin de sa carrière. Ici, la facture reste minutieuse et la tonalité triste. Turner arrive à peindre des personnages à très petite échelle : ils sont encore trop grands pour lui dans sa *Mort de Nelson*, de 1805, mais la beauté d'une marine tumultueuse fait oublier la facture sommaire et malhabile des figurants.

L'influence des peintres anglais et hollandais le cède sans transition, en 1813, à celle de Watteau et de Claude Gelée : Turner imitera l'atmosphère chargée d'un poudroiement d'or de *L'embarquement pour Cythère*, les ciels purs, les soleils vus de face dans la lumière adoucie de l'aube



Phot. W. S. Campbell

Fig. 220. — Turner : Venise.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

ou du couchant du Lorrain, dont il aime et reproduit les architectures et les personnages à petite échelle. Il peint dans cet esprit *Apuleia à la recherche d'Apuleius*, toile exposée en 1814 (Galerie Tate), et la *Fondation de Carthage*, exposée en 1815 (Galerie nationale). Turner a, dès lors, trouvé sa voie définitive : sa palette n'est plus chargée que de jaune et de rouge, avec un peu de bleu pour les ciels, ceux-ci moins bleus que dans les tableaux du Lorrain. Il peint de larges toiles d'une ordonnance très classique où s'étagent latéralement de belles fabriques. Il a, ne l'oublions pas, participé dans son jeune âge à des travaux d'architecture et toujours apprécié les nobles constructions : il les marie aux rochers abrupts et aux pins parasols de cette Italie qu'il aime et où les prix de vente de ses toiles, de plus en plus extravagants, lui permettent de voyager aussi souvent qu'il veut. Il y séjourne en 1819, en 1829, en 1840.

La période la plus géniale de son œuvre s'étend de 1815 à 1830. Il atteint une pureté d'atmosphère, une luminosité surprenantes. Son vaste tableau de *Richmond au jour de fête du Régent* (1819), de la Galerie Tate, nous montre une fin de journée radieuse, avec un grand fleuve, plus semblable au Gange qu'à la Tamise, coulant dans un poudroiement d'or. Le premier plan, avec quelques beaux arbres et des gens en liesse, développe un thème contenu déjà dans le tableau d'*Apuleia*. Les chefs-d'œuvre se succèdent dès lors : ce sont, au Musée Victoria and Albert, une



Phot. W. S. Campbell.

Fig. 221. — Turner : Régates à Cowes.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

vue de *Venise* (fig. 220), aux teintes laiteuses d'une exquise fraîcheur, *Le mont Saint-Michel de Cornouailles*, une *Pêche à Hastings*, une *Régate sur la côte de l'île de Wight*, et bien d'autres encore (fig. 221).

Cependant Turner pratique toujours l'aquarelle avec une recherche opiniâtre des ciels les plus divers en leur aspect bizarre, dramatique et inattendu, qu'il souligne et exagère systématiquement dans ses tableaux. Dès 1812, représentant le *Passage des Alpes par Annibal* (Galerie Tate), il a montré une tempête de neige étrange et effroyable, un vrai cataclysme cosmique : à cette époque une pareille œuvre reste isolée, mais ce sentiment très romantique de la nature s'exaspérera plus tard. La vision même du peintre se modifie à son tour : ce dessin s'estompe; Turner recherche la couleur pour elle-même sans s'occuper de l'objet

représenté. L'*Embarquement d'Énée à Carthage* (1829; Galerie Tate) et la scène d'*Ulysse raillant Polyphème* (1829; Galerie nationale) sont des visions grandioses où toutes choses semblent vues à travers un prisme qui transforme les couleurs, les décompose et les irradie; les nuages, les montagnes, les architectures étrangement superposées escaladent le ciel, tandis que le soleil éclate à l'horizon comme un projectile formidable. Ces œuvres à demi folles sont encore pleines de beautés; l'artiste, d'ailleurs, revient de temps en temps à un genre plus ancien. Son *Palais*



Phot. Anderson

FIG. 222 — Turner : « Pluie, vitesse et fumée ».
(National Gallery, Londres.)

de Caligula à Baies, de 1831, est une féerie savamment échafaudée; son *Childe Harold en Italie*, de 1832 (Galerie Tate), rappelle, avec plus de romantisme, la *Fête du Régent à Richmond*. En 1835, Turner touche à la soixantaine; célibataire riche, bourru et maniaque, d'une ladrerie prodigieuse, il vit seul à Chelsea dans une maison croulante, caché, pense-t-il, sous un nom d'emprunt, mais connu de tous, grands et petits. Avec patience et à de très gros prix, il rachète un à un ses tableaux anciens, dont il grossit tous les jours la collection de toiles nouvellement peintes. Ce sont tantôt de belles compositions, comme son *Agrippine débarquant les cendres de Germanicus* (1839), de la Galerie nationale, peinture embuée, mais d'une composition savante et de couleurs harmonieuses; tantôt des paysages sans ombres, dépendant du rêve et

non plus de la nature, où le ciel, l'eau, les éléments se confondent, où les couleurs laissent à peine deviner si elles représentent *Le Déluge*, *L'atelier de Watteau* (Galerie Tate), une aurore boréale ou une vue de Venise. Turner revient sans cesse aux colorations jaunes et orangées, comme plus tard Corot vieillissant, aux teintes gris perle. De 1844 semble dater une vision intitulée : *Pluie, vitesse et fumée* (fig. 222) : un train du Great Western Railway franchissant un pont de la Tamise, traversant une atmosphère mouillée et translucide et laissant en arrière une rive baignée par une ondée : cette toile n'est pas des moins célèbres. Le grand peintre achèvera une carrière trop longue en peignant avec une palette appauvrie des tourbillons lumineux, des tornades au fond des mers et d'autres fantaisies d'un esprit halluciné. Turner est mort le 19 décembre 1851 et a légué à la nation anglaise un grand nombre de peintures à l'huile et environ dix-neuf mille dessins ou aquarelles, dont un choix est exposé dans les sous-sols de la Galerie Tate. Il a laissé des séries d'eaux-fortes et de gravures à la manière noire, dont il est à la fois le dessinateur et le graveur. Son *Liber Studiorum*, commencé en 1807 en souvenir du *Liber Veritatis* de Claude Gelée, dont les dessins seulement sont de lui, constitue un des plus beaux recueils de gravures à la manière noire : plusieurs artistes y ont collaboré, principalement David Lucas.

L'interprète habituel de Turner, celui qui a popularisé ses compositions de son vivant même, est Henry Dawe. Le recueil de vues : *Les rivières de France*, a été publié en 1837.

Les plus belles œuvres de Turner offrent ceci d'étonnant qu'elles sont un pastiche perpétuel d'un maître ou d'un autre, qu'elles empruntent même à telle ou telle toile certain détail précis, un groupe de personnages, l'aspect d'une fabrique, tout en conservant une allure très personnelle. Il est donc difficile de préciser si Turner a imité son contemporain et camarade James Ward (1769-1859) ou réciproquement. Certains tableaux de Ward, prodigieusement tourmentés et d'allure féerique, aux ciels impétueux, aux troncs d'arbres animés et gesticulants, se rapprochent énormément des toiles peintes par Turner vers 1810-1815 : on peut s'en rendre aisément compte dans la Galerie Tate.

J.-J. Chalon (1778-1855), soit qu'il ait imité Turner de parti pris, soit que l'habitude de saisir à l'aquarelle de curieux effets de nuages l'ait dirigé dans les mêmes voies, a peint parfois d'aussi beaux ciels que lui et dans le même esprit. Sa *Vue de Hastings* du Musée Victoria and Albert en est un exemple. L'influence des marines de Turner, généralement très belles, semble avoir été considérable, même sur les artistes du continent : tel Gudin dans ses premières œuvres.

Bonington. — Richard Bonington est un artiste anglais plus apprécié en France, où il a passé la partie active de sa brève existence, que dans son pays d'origine. Né près de Nottingham en 1801, il apprend de bonne heure le dessin auprès de son père, peintre lui-même, et plus tard l'aquarelle avec Francia. En 1816, il se fixe à Paris, et, trois ans plus tard, il entre dans l'atelier de Gros, qui lui fait commencer des études académiques ; mais le jeune artiste préfère les paysages (fig. 225)



Phot. Giraudon.

Fig. 225. — Bonington : Le Parterre d'eau à Versailles. (Musée du Louvre.)

et les marines aux Grecs et aux Romains. En 1824, il voyage en Angleterre, et au début de 1825 il séjourne à Venise. Travailleur infatigable, il se surmène, tombe malade et revient mourir à Londres en 1828.

Bonington a été un excellent aquarelliste, et, à partir de 1824, il a peint en aquarelliste des tableaux à l'huile, paysages flamands, vues de Venise et de la côte normande, marines, petites toiles pleines de fougue, très aérées et d'une jolie nuance. Ses tableautins à sujets historiques, d'une coloration brillante, sont tout imprégnés du romantisme contemporain. En résumé, son œuvre se distingue très peu de celle des bons peintres anglais de cette période. Les tableaux de *François Ier et la duchesse d'Étampes*, de *Mazarin et Anne d'Autriche*, s'ils étaient trans-

portés du Louvre dans une galerie anglaise, ne se distingueraient pas de beaucoup de toiles contemporaines; sa *Vue des côtes de Normandie*, du même Musée, au sol doré et inconsistant, au ciel crémeux et battu, pourrait passer pour une pochade de Turner. Bonington a fait de nombreuses illustrations pour livres d'art et a dessiné en particulier des vues de Paris, de Normandie, de Franche-Comté et de Provence, reproduites en lithographies dans les *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* du baron Taylor. L'originalité de Bonington est d'avoir vécu dans le monde des artistes français sans s'être laissé franciser : de là vient aussi son importance dans l'histoire de l'art. Le baron Gros a admiré ses aquarelles, son ami Delacroix a connu par lui le romantisme anglais et en a été impressionné ; lui-même a exposé à Paris, au Salon, et y a obtenu une médaille d'or ; il a fait venir en France des toiles de Samuel Prout, de Varley et de Constable, œuvres d'une valeur bien inégale, mais dont l'influence a été considérable. Eugène Isabey et Diaz se ressentent certainement de la présence de Bonington en France.

Constable. — Les paysages classiques de Wilson, agrémentés de scènes antiques et tout ornés de colonnes et de statues brisées, les bois et les clairières de Gainsborough, disposés à la Watteau, mais peints dans des nuances argentées, les chênes aux frondaisons superbes, brunes et rousses, du vieux Crome peuvent passer pour des modèles du paysage stylisé ; les tableaux de Turner sont plus stylisés encore. Des artistes tels que Crome et Turner étaient parfaitement capables de peindre avec exactitude ce que la nature leur montrait : telles aquarelles de Turner, comme sa *Vue de Kirkshall Abbey*, avec ses troupeaux du premier plan, ou celle de *Broughton Castle* se détachant sur un arc-en-ciel (toutes deux à la Galerie Tate), si leur format était agrandi, nous donneraient des tableaux tout à fait dans le goût de Constable. Mais, de ces notes prises devant la nature, ils rassemblaient les éléments les plus beaux ou les plus capables de se mettre en valeur pour créer une œuvre d'art raisonnée : c'est la logique même. Constable a ouvert un chapitre nouveau de l'histoire de l'art en substituant, tout le premier, au *style* une vision directe de la nature : était-ce un bien ou un mal ? un progrès ou une régression ? L'étude de la question dépasserait les limites de ce chapitre : elle appartient à la philosophie de l'art. Constable, fils d'un meunier de campagne, rebelle aux théories séculaires de l'école, amant exclusif de la nature, dominé par elle au point de dédaigner les maîtres anciens, aurait naïvement reproduit ce qu'il a vu, sans y rien changer : cette légende n'a pas manqué de champions, mais la réalité est assez différente. Constable naît un an après Turner, en 1776, mais d'une famille aisée ; c'est la peinture qui l'appauvrit, car

ses paysages réalistes déplaisent à ses concitoyens et se vendent mal. Son père est meunier, mais un meunier qui possède quatre moulins : il voit avec regret son fils John délaisser pour le crayon et la couleur à l'eau une industrie qui fait la prospérité de la famille, quitter son bureau, la jolie maison natale d'East-Bergholt en Suffolk, pour aller suivre à partir de 1795 les cours de l'Académie royale. Des paysages aquarellés, le jeune homme passe à la copie des maîtres anciens, des Ruysdaël, des Lorrain et des Gainsborough. En 1799, il achète un très beau tableau de Ruysdaël : Ruysdaël est sa passion. En 1802, il expose un *Paysage* et quelques aquarelles. Il peint aussi des tableaux religieux : en 1804, *Le Christ au milieu des enfants*, figures de grandeur nature, — et une *Bataille de Trafalgar*. Il circule beaucoup en Angleterre pour étudier les aspects du pays. En 1807, il commence à exposer de grands paysages ; il peint encore en 1808 un sujet religieux, l'*Institution de l'Eucharistie* ; il fait aussi des portraits, principalement dans l'année 1812 ; en 1816, enfin, il se marie et se fixe à Londres.

Les portraits peints par Constable sont peu nombreux. On en voit chez quelques particuliers, et la Galerie Tate a heureusement reçu une pièce capitale en ce genre, donnée par l'amiral Bridge. C'est *La famille Bridge*, peinte en 1804, père, mère et enfants de tous âges, tous personnages de grandeur nature. Le groupement est excellent, la peinture grasse, abondante, énergique, presque rude, avec une simplification savante et voulue, une beauté de style qui font penser aux meilleurs portraits d'Opie : en résumé, c'est une très belle œuvre. Ses autres portraits, en général moins importants, montrent tous les mêmes caractéristiques.

Les paysages peints par Constable au début de sa carrière sont d'une excellente qualité, mais tout aussi artificiels que ceux de Crome et entièrement sous l'influence hollandaise : tel *Le moulin de Flatford*, de la Galerie nationale, où le chaland et les chevaux de trait sont savamment groupés ; telle la *Lande de Hampstead*, du Musée Victoria and Albert, qui montre au premier plan un bateau en chantier. Mais Constable aime la nature et s'en rapproche ; ardemment patriote, il rêve de consacrer à son pays un recueil d'images exactes : ce sera *Le paysage anglais*, qui, interprété à la manière noire par David Lucas, paraîtra à Londres en 1829. Savant théoricien, il a fait des conférences sur l'histoire du paysage ; il prône l'étude directe de la nature, la notation des différences d'aspect selon les heures et les états de l'atmosphère, non plus à l'aquarelle, mais directement à l'huile. Cette prétention provoque, entre lui et son ami Fuseli, des discussions qui s'aigrissent quelquefois ; et, un jour de vernissage, le vieil artiste, se croyant tout permis, barbouille de bitume le premier plan d'un paysage où Constable prétend avoir noté l'effet de la rosée matinale sur une prairie. La correspondance de Con-

stable, pleine de descriptions et très littéraire, montre un sentiment tout moderne de la nature et fait penser aux lettres écrites quelques années plus tard, de La Chesnaye, par Maurice de Guérin. Il ne tient pas à connaître l'Italie : « Je suis né, écrit-il, pour peindre une terre plus heureuse, ma chère vieille Angleterre ». Il reproduit désormais des paysages d'une allure plus simple, qu'il choisit avec goût, mais sans la moindre fantaisie : de simples groupes d'arbres, un coin de champ, un gué, une masure avec des terrains gras et néanmoins construits, et des lointains finement dégradés. Les verdures de ses tableaux ne sont



Phot. W. S. Campbell.

Fig. 224. — Constable : Le moulin de Dedham.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

plus traitées dans une note brune ou rousse, mais d'un vert bien réel, et peintes par larges masses. Le ciel est le vrai domaine propre de Constable ; il l'étudie avec passion dans de petites pochades qui en fixent les aspects changeants : ciels où des flocons blancs et légers paraissent dans un azur tendre ; plus souvent ciels lourds de nuages épais, ou ciels zébrés par la pluie et fustigés par la tempête. Ses toiles, peintes avec vigueur, montrent une matière épaisse et sont couvertes d'empâtements ; quelquefois même, comme dans son *Cheval sautant* du Musée Victoria and Albert, elles ne sont plus couvertes au pinceau, mais entièrement travaillées au couteau. Quelle nouveauté pour le public anglais de l'époque, habitué aux aquarelles fignolées, aux toiles lisses de Lawrence et de Turner ! Aussi, le public des salons se détourne-t-il de ses

paysages, et, pour trouver des acheteurs, Constable doit publier en 1826 une circulaire qui donne le prix de ses toiles à tant le pied carré! Parfois, il cède au goût du siècle, et il peint, en 1835, *La ferme dans la vallée*, de la Galerie Tate, paysage tout apprêté, puis, l'année suivante, le *Cénotaphe de Reynolds* (Galerie nationale), toile essentiellement romantique : paysage d'hiver, un sarcophage de pierre au milieu du tableau, encadré de termes représentant Raphaël et Michel-Ange, le tout dans une clairière où vient bramer un cerf.

Constable a exposé cent quatre tableaux à l'Académie royale. Les



Phot. N. G.

Fig. 225. — Constable : Charrette à foin passant un gué.
(National Gallery, Londres.)

galeries publiques d'Angleterre possèdent une large partie de son œuvre, qui est assez restreinte, et Miss Isabel Constable, fille de l'artiste, a donné au Musée Victoria and Albert une riche collection de ses dessins et de ses aquarelles, avec quelques toiles, en tout cinq cents numéros. Constable aime surtout à reproduire la campagne en été, quelquefois au printemps, rarement à d'autres saisons. La vallée de la Stour, la lande de Hampstead et les prairies de Salisbury lui ont inspiré la plupart de ses tableaux. Citons, parmi les plus célèbres, la *Chaumière dans un champ de blé*, de 1818 (Musée Victoria and Albert); *Le moulin de Dedham*, de 1820 (fig. 224), qui rappelle encore le fervent de Ruysdaël, mais dont les teintes vert épinard sont déjà très originales; le *Champ de blé* (Galerie nationale), avec de grands arbres, un troupeau et un petit berger

buvant à un ruisseau; *La ferme de Glebe*, peinte en 1827 (Galerie Tate), d'une pureté d'atmosphère inimitable. Constable a peint entre 1829 et 1831 toutes sortes de vues de la cathédrale de Salisbury; la Galerie nationale expose sa *Cathédrale pendant l'orage*, peinture d'un empâtement extraordinaire, où les bâtiments noirs et gris, encerclés par un arc-en-ciel, se profilent sur des nuages d'encre, et le Musée Victoria and Albert, *La Cathédrale après la pluie* (hors texte, pl. VI), avec des premiers plans de verdure mouillée, l'église se projetant en jaune clair sur un ciel pâle, mais rasséréné.

En 1824, Constable est sollicité par Bonington d'exposer à Paris : il devait y avoir au Salon toute une collection de toiles anglaises, cinq paysages de Bonington, un de Harding, quatre vues d'églises par Wyld, six paysages à l'huile et six à l'aquarelle, avec une *Lady Macbeth* des frères Fielding, enfin deux portraits par Lawrence, dont celui du *Duc de Richelieu*. Constable envoie *Un canal en Angleterre*, une *Vue de Londres prise de la lande de Hampstead* et une *Charrette à foin passant un gué* (fig. 225), toile peinte en 1821, et aujourd'hui exposée à la Galerie nationale. Son succès fut énorme : le comte de Forbin-Janson, directeur des musées royaux, lui donna la place d'honneur au Salon Carré. Ses paysages furent trouvés par Stendhal « magnifiques et délicieux », et la médaille d'or lui fut décernée par Charles X. Constable exposera encore à Paris et à Lille avec un égal succès, et, en 1831, le marchand Arrowsmith ouvrira à Paris une salle d'exposition dite de Constable, toute pleine de ses peintures. L'influence du peintre sur l'art français sera prépondérante, et il faut voir en lui « le père de notre école française de paysage », comme l'a appelé Delacroix.

Cette médaille d'or reçue à Paris en 1824 et une autre, obtenue à Lille en 1825 pour son *Cheval blanc*, décidèrent, dans l'année même, l'Académie royale à lui offrir un de ses fauteuils. Constable devait mourir le 31 mars 1837 en peignant le moulin et le château d'Arundel.

3. LE PRÉRAPHAÉLISME

En 1848, plusieurs jeunes artistes dirigés par un adolescent ambitieux, mieux doué pour le journalisme et la poésie que pour la peinture, cherchaient une voie nouvelle. Le genre, l'histoire, le paysage étaient accaparés par Mulready, Etty, Shee, Leslie, Maclise, Ward et Turner : en peinture, il fallait une révolution pour renverser ces idoles chères au public et faire place nette aux jeunes talents. Le chef de cette petite chapelle, Dante-Gabriel Rossetti, avait senti que, pour un courant d'art nouveau, trois choses étaient nécessaires : une doctrine, un groupe



Phot W S Campbell

CONSTABLE _ LA CATHÉDRALE DE SALISBURY APRÈS LA PLUIE

(Musee Victoria and Albert, Londres)

Librairie Armand Colin Paris.

d'artistes cohérent et discipliné, enfin un journal pour proclamer les théories nouvelles et soutenir leurs adhérents. Le catéchisme nouveau affirmera que l'École et l'Académisme datent de Raphaël, qu'il ne faut pas d'écoles, plus de formules, que chacun doit lire pour son compte au livre de la Nature et la copier naïvement, comme les primitifs, les peintres antérieurs à Raphaël : le groupe s'intitulera « confrérie préraphaélite », *Pre-Raphaelite Brothers*, et chacun fera suivre sa signature



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 226. — T. Stothard : Vendanges grecques.
(National Gallery, Londres.)

des initiales P. R. B. L'organe de l'association s'appellera « Le Germe », *The Germ*.

L'art du xve siècle était trop peu connu en 1848 pour que l'on sentît toute la naïveté de la formule préraphaélite. Combien de peintures des vrais primitifs connaissaient ces jeunes gens ? Qui leur avait dit que l'École procédait de Raphaël ? Peu importe : la doctrine nouvelle venait à son heure, et Rossetti avait très bien pressenti l'orientation prochaine des esprits en Angleterre ; le public, après un moment d'étonnement et de protestation, allait suivre la petite phalange. Tout peindre d'après nature en reproduisant avec minutie les moindres détails, beaux ou laids, peindre à même la toile, sans préparation, sans bitume, sans retouches ; pour les sujets, revenir autant que possible au moyen âge, époque idéale. Les œuvres d'art très finies qui devaient résulter de ces principes,

les tableaux peints avec un pinceau de miniaturiste dans des nuances ultra-brillantes n'étaient pas pour déplaire au public anglais, public de très petits bourgeois enrichis par vingt-cinq années d'une prospérité commerciale sans déclin ni interruption. Le goût général se portait avec enthousiasme vers l'époque médiévale : le moyen âge frelaté, modernisé et sentimental du préraphaélisme était fait pour plaire.

A cette date, aussi, l'esprit religieux se réveillait dans toute l'Angleterre : l'église anglicane, sous l'influence de Keble et de Newman, se renouvelait dans le puséyisme ; sans rejeter encore les doctrines protestantes, elle était prise d'admiration pour la foi du moyen âge et revenait à ses pratiques cultuelles, à une communion étroite avec le passé. Peindre le Christ et la Vierge, célébrer la vie des saints, exalter les légendes et les romans d'autres temps, depuis le cycle de la Table Ronde jusqu'à celui de la *Divine Comédie*, un tel programme assurait aux artistes un succès infaillible.

Le préraphaélisme avait eu des précurseurs en Angleterre même. Dès la fin du XVIIIe siècle et les premières années du XIXe, le mouvement ossianique avec Fuseli et surtout Blake avait recruté des adeptes à un romantisme un peu illuminé ; ces tendances avaient abouti, avec le second de ces artistes, infiniment moins doué que l'autre, à un fatras d'images extravagantes de stylisation et de mauvais goût. Un autre peintre, d'une valeur moyenne, Thomas Stothard (1755-1834), adonné d'abord aux sujets classiques, qu'il traitait en pastichant Rubens (telles ses *Vendanges grecques* (fig. 226), *Antoine et Cléopâtre*, sa *Bacchanale* et son *Narcisse*, tous à la Galerie nationale), était passé ensuite aux sujets du moyen âge. Cette transformation s'était opérée sous l'influence de son fils Charles, excellent dessinateur des tombeaux gothiques d'Angleterre, dont les *Monumental Effigies of Great Britain*, recueil de planches scrupuleusement exactes, commencent à paraître dès 1811. Thomas Stothard étudie à son tour les peintures murales des églises, les manuscrits enluminés, et, à la fin de sa carrière, il peint ses tableaux de *Constance et Arthur*, *Marguerite d'Anjou*, et *Pétrarque*, du Musée Victoria and Albert, et ses fameux *Pèlerins de Cantorbéry*, d'après Chaucer, de la Galerie Tate. La dernière toile, la meilleure d'une série médiocre, montre en couleurs très vives un défilé équestre de personnages du XIVe siècle, joueur de cornemuse, chevaliers, dame, moines et prêtres.

La succession de Stothard a été recueillie par Ford Madox-Brown (1821-1893), autre amateur du gothique, artiste très inégal, très populaire, ancien élève du baron Wappers d'Anvers. Dès 1845, Madox-Brown peint pour le nouveau palais de Westminster une grande toile : *Le cadavre de Harold apporté à Guillaume le Conquérant*. Cet artiste est le véritable initiateur des préraphaélites, bien qu'il n'ait pas voulu s'affilier à leur

confrérie naissante. Ses tableaux montrent une composition confuse et embrouillée, car l'artiste désire exprimer à la fois les sentiments et les idées les plus variés; les personnages sont tout romantiques et gesticulants, les couleurs sont sauvages et aigres. Tels nous apparaissent *Chaucer à la cour d'Édouard III*, *La part de Cordelia* (1849) et *Le sommeil du roi Lear* (fig. 227), de la Galerie Tate; et ce n'est point là la partie de son œuvre qui a eu le moins d'influence. D'autres fois, ses peintures sont animées d'un sentiment profond et unique, et montrent une exécution à la fois simplifiée et minutieuse dans des tonalités toujours agressives :



Phot. W. S. Campbell.

Fig. 227. — Madox-Brown : Le sommeil du roi Lear.
(Galerie Tate, Londres.)

tels son *Élisée ressuscitant le fils de la veuve*, du Musée Victoria and Albert, son *Christ lavant les pieds de saint Pierre* (1852), de la Galerie nationale, ou *Le dernier regard jeté sur l'Angleterre* (1852), de la Galerie Tate.

Un critique d'art fanatique du moyen âge français et du quattrocento italien, homme vraiment inspiré, mais personnel et intolérant, dont l'influence devait être prodigieuse en Angleterre, John Ruskin, allait préparer, lui aussi, la voie du préraphaélisme, en soutenir les premiers pas et, dans une certaine mesure, en codifier les doctrines.

Une histoire complète du préraphaélisme entraînerait à des détails infinis, et nous nous bornerons à étudier, dans le petit cénacle de 1848, réunion momentanée de talents inégaux et disparates, les chefs de file seulement : Dante-Gabriel Rossetti, Hunt et Millais. Michael Rossetti,

F.-G. Stephens, Collinson, Deverell, Hughes, Collins et le sculpteur Woolner ont été de simples comparses. C'est au Salon de 1849 que les préraphaélites se révèlent au public; la tempête se déchaîne contre eux en 1850 et 1851, et Ruskin part en guerre pour cette croisade artistique; le préraphaélisme a partie gagnée en 1857. Dès lors, chacun des artistes arrivés à la notoriété suivra sa voie propre; la doctrine est sacrifiée dans une mesure plus ou moins grande au succès personnel. Plus tard, assez tardivement, cultivée en serre par Ruskin, s'épanouira la fleur la plus belle du préraphaélisme, le talent de Burne-Jones. Toute une suite d'artistes secondaires formeront une constellation autour de ces quatre étoiles de première grandeur.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 228. — Rossetti : L'Annonciation. 1850. (Galerie Tate, Londres.)

Rossetti. — Dante-Gabriel Rossetti (1828-1882), peintre et poète, le promoteur du préraphaélisme, était le fils d'un révolutionnaire italien. Celui-ci, en 1820, avait dû quitter Naples, où il était conservateur du Musée royal. Retiré en Angleterre, où l'avait attiré son beau-frère Polidori, secrétaire de Lord Byron, et devenu professeur d'italien, il avait publié un commentaire de la *Divine Comédie*. Son fils, Dante-Gabriel, esprit inquiet, subtil et paradoxal, avait d'abord étudié quelque temps la peinture sous Madox-Brown, puis l'avait quitté pour écrire ses *Chants d'art catholique*; il avait repris plus tard ses pinceaux pour travailler dans l'atelier de Hunt, artiste à peine plus âgé que lui, mais peintre de profession. En 1849, Rossetti expose son premier tableau préraphaélite, *L'Enfance de Marie*, maintenant à la Galerie Tate, peinture pleine de défauts, mais remarquable par sa nouveauté. Marie et sainte Anne sont juxtaposées d'une façon malheureuse; saint Joachim, qui est vu par la fenêtre, cueillant des raisins contre la maison, semble hors de proportion avec les autres personnages et rompt le charme intime du groupe placé au premier plan; cependant, la Vierge qui médite en brodant sur son tambour et le petit ange rêveur qui pose un pot de lis en fleurs sur de gros in-folio, dont chacun porte le nom d'une vertu, ne

manquent pas de charme, et le paysage lointain est un joli souvenir de Van Eyck. Tout est symbolique dans ce tableau, depuis la colombe nimbée qui considère Marie, jusqu'à la réunion apparemment fortuite d'une palme et d'une ronce jetées sur le carrelage au tout premier plan. Les couleurs de ce petit tableau sont vives et aigres, la facture minutieuse et sèche.

En mars 1850, Rossetti peint son *Annonciation* (fig. 228), aujourd'hui à la Galerie Tate, qui, exposée au Salon, fait sensation et scandale. C'est une composition singulière, pleine de nouveauté et de bizarrerie pour l'époque où elle a été peinte, et de couleurs peu agréables. Dans une cellule, Marie, vue de face, très en raccourci, est allongée sur son lit; l'ange Gabriel se présente sous les traits d'un jeune Italien; il n'a pas d'ailes et marche sur des flammes dont le carrelage montre le reflet; la minuscule colombe du Saint-Esprit, nimbée d'or, passe par la fenêtre. L'ange paraît indifférent à son message; la Vierge, dont les cheveux rouges s'éparpillent sur une épaule nue, semble sortir péniblement de son sommeil et regarde dans le vide : la scène manque de vie.

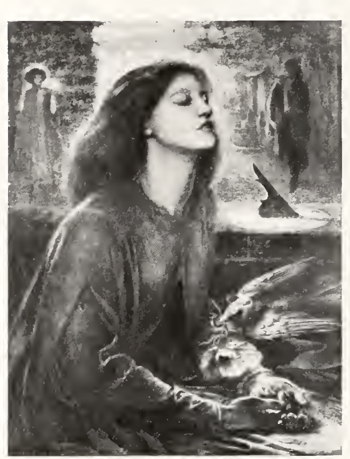


Phot. Hanfstaengl.

Fig. 229. — Rossetti : Sancta Lilia.
(Galerie Tate, Londres.)

Après son *Annonciation*, Rossetti n'exposera plus; il s'est créé un cercle d'admirateurs et exercera par eux une influence considérable sur l'art anglais. La suite de ses peintures sera moins bonne et moins soignée que *L'Enfance de la Vierge* et *L'Annonciation*. Il montrera des scènes de la *Divine Comédie*, avec l'effigie toujours pareille, différenciée seulement par quelques accessoires, d'Elizabeth Siddal, une jeune couturière qui partage l'existence du peintre et qu'il finit par épouser. Celle-ci est figurée généralement en buste (fig. 229); même après sa mort, survenue en 1862, elle continuera à être le modèle idéal, mais alors sa figure sensuelle, ses grands yeux, son regard pervers, ses lèvres épaisses, son menton volontaire, petit et proéminent, sa lourde chevelure fauve, qui l'apparente aux femmes de Giorgione, seront embués de vapeurs de l'au-delà. C'est l'époque des « visions » de Rossetti, qui contribuent largement à la vogue du poète. En 1868, Mrs. William Morris deviendra sa nouvelle inspiratrice; son visage, qui rappelle celui de la morte, con-

fondu avec le premier modèle, donnera naissance aux dernières figures de cette étrange série de femmes immobiles et énigmatiques intitulées : *Beata Beatrix* (fig. 250), *Sibylla Palmifera*, *Monna Vanna* (Galerie Tate); *Venus Vesticordia*, *Monna Pomona* (même Musée), *Lady Silith*, *Lucrèce Borgia* (même Musée), *L'aimée*, *Regina Cordium*, *La fille à la fenêtre*, *Guarda mi*, *La maîtresse de Fuzio* (Galerie nationale), *Rosa Triplex* (Galerie Tate), « *Damoiselle Élne* », *Pia*, *Mariana*, *Proserpina*, *Syriaca*, *Desdemona*. Toutes ces figures ont un air très moderne, malgré la précision « préraphaélite » des feuilles de lierre, des filets anciens, des vases godronnés, des cuivres repoussés du moyen âge qui ornent les fonds. La facture est voisine du pointillisme, les couleurs sont crues au point de donner quelquefois l'illusion d'un relief en bois peint. Rossetti enlumine encore des tableautins d'un romantisme compliqué et souvent bien déconcertant, à peine dessinés, avec des fonds d'or, des bleus et des verts acides, ou bien tout en couleurs endeuillées, comme *La famille Borgia* du Musée Victoria and Albert. Certaines de ces peintures, aux figures larvaires, font penser à Blake : tels *Le ton des sept Tours*, *Le mariage de saint Georges* et *L'image de cire*, de la Galerie Tate. Pires encore sont ses reconstitutions du XVIII[e] siècle, comme *Le docteur Johnson et la mitre*, du même Musée.



Phot. Anderson.

FIG. 250. — Rossetti : Beata Beatrix.
(Galerie Tate, Londres.)

HUNT. — Rossetti nous a bien éloignés de l'idéal artistique de Ruskin, ascétique et puritain. Nous y revenons avec la peinture profondément chrétienne de William Holman Hunt (1827-1910). C'est le fils d'un petit négociant de la Cité, qui n'a pas embrassé la carrière de peintre en amateur, comme Rossetti, mais qui n'a pas non plus l'étoffe d'un grand maître. Il expose en 1849 *Le serment de Rienzi*, en 1850 *Claudio et Isabella* (Galerie Tate), vraie miniature à grande échelle, en 1851 *Les deux gentilshommes de Vérone*, où il affirme les théories préraphaélites. Il s'adonnera ensuite presque uniquement à la peinture religieuse. Très cultivé, Holman Hunt s'efforcera de renouveler l'iconographie chrétienne; il créera de nouveaux sujets symboliques et imaginera dans le

cadre de l'Écriture des scènes vraisemblables. Ses tableaux seront touchants et persuasifs, mais d'un style lourd et pénible, avec une crudité de couleurs effarante et sans souci des gradations de teintes. Il peint d'abord *Les missionnaires chrétiens en Angleterre*, puis sa *Lumière du monde* (fig. 251), dont le succès est inoui : ce tableau sera reproduit de toute façon et à toute échelle, promené en triomphe de ville en ville dans tout le pays, enfin placé dans la cathédrale Saint-Paul de Londres. Peu après, en 1854, Holman Hunt part visiter la Palestine avec un autre préraphaélite, Thomas Seddon (1821-1856), qui rapportera des vues de la Terre Sainte extrêmement curieuses. Hunt restera là-bas deux années; il y peindra *Le bouc émissaire*, *Les saints Innocents* (Galerie Walker à Liverpool), *Le berger mercenaire*, *Le Christ parmi les docteurs*, *L'ombre de la croix* (Musée de Manchester), toiles où le cadre des scènes et leurs accessoires sont détaillés avec une précision scrupuleuse. La foi ardente de l'artiste anglais trace la voie où s'engagera, une vingtaine d'années plus tard, James Tissot lorsqu'il séjournera en Palestine douze années entières pour sa *Vie de Jésus*.



Phot. Autotype Fine Art C°.

Fig. 251. — Holman Hunt : La Lumière du monde.
(Cathédrale Saint-Paul, Londres.)

Millais. — John Millais (1829-1896) n'est pas à comparer pour le talent avec Hunt et Rossetti, qu'il dépasse infiniment. Enfant prodige, il étonne tout son entourage par ses dessins ; à l'âge de six ans, il entre dans une école de peinture; à onze, il est accepté comme élève par l'Académie royale; à quinze, il reçoit le grand prix de peinture; à dix-sept ans, en 1846, il expose *L'Inca du Pérou fait prisonnier par Pizarre*, actuellement au Musée Victoria and Albert, œuvre d'un romantisme outré et tout italianisante, où percent ses qualités de coloriste. Millais, avec toutes ces promesses d'une notoriété précoce, était pour Rossetti une recrue précieuse, malléable entre ses mains. Dès 1848, dans le plus pur style préraphaélite, Millais peint le festin où Lorenzo laisse deviner aux deux frères d'Isabella son amour pour la jeune fille : les jeunes confrères préraphaélites s'étaient distribué les différents épisodes de la nouvelle de Boccace comme thèmes de compositions. Le tableau de

Millais (fig. 252) est exposé maintenant au Musée de Liverpool : depuis Van Eyck, aucune peinture n'avait été faite avec une telle précision; dans ce genre très particulier, celle-ci est une merveille. Toutes les figures représentées sont des portraits, et le cénacle préraphaélite peut s'y reconnaître : le jeune homme imberbe qui vide son verre, à droite, tout au bout de la table, c'est Dante-Gabriel Rossetti lui-même, et William Rossetti-Lorenzo offre un quartier d'orange sanguine à Mrs. Hodgkinson-Isabella.

Un autre épisode de la nouvelle de Boccace, *Le pot de basilic*, où la



Phot. Mansell.

Fig. 252. — Millais : Le festin de Lorenzo et d'Isabella.
(Musée de Liverpool.)

tête du malheureux Lorenzo, assassiné par les deux frères, était conservée par son amante et nourrissait la jeune plante, est exposé par Millais en 1849. Au Salon de 1850, apparaît son *Atelier de Joseph ou le Christ chez ses parents* (Galerie Tate). C'est une composition symbolique : l'Enfant Jésus s'est blessé avec un clou au creux de la main; Marie, saisie par un pressentiment, s'apitoie sur son fils, et le petit saint Jean quitte son agneau familier pour apporter à son cousin une écuelle d'eau fraîche. Saint Joseph, avec son collier de barbe, la Vierge, rousse, ridée et laide, l'Enfant Jésus, aussi roux et laid, firent scandale. En 1852, Millais peint la *Mort d'Ophélie* (Miss Siddal), tableau exposé à la Galerie Tate (fig. 253), où les végétations lacustres semblent peintes à la loupe

dans des teintes bleues et vertes d'une crudité extrême. On comprend devant de pareilles œuvres le propos d'un adversaire des préraphaélites, propos rapporté par Holman Hunt : « Quand ces gens-là veulent peindre un arbre, ils se procurent une feuille et un morceau d'écorce, et ils copient ces deux éléments jusqu'à ce que leur arbre soit achevé. Ils peignent un champ de la même manière en répétant un brin d'herbe jusqu'à ce que tout l'espace soit couvert : c'est ce qu'ils appellent la nature ». Avec son *Huguenot*, Millais parvient à la gloire : il rompt bientôt avec le préraphaélisme, qui force le peintre à céder le pas au littérateur, à perdre des journées entières pour reproduire avec minutie des détails insignifiants ;



Phot. W. S. Campbell.

Fig. 233. — Millais : La mort d'Ophélie.
(Galerie Tate, Londres.)

et, dès lors, il s'adonne à une peinture large, aux tons vifs et froids. Il peint tantôt des portraits, tous excellents (fig. 234), tantôt des scènes de genre, où il sacrifie à la sentimentalité du gros public. Citons parmi ses plus beaux portraits ceux de *Lord Lytton* (1876), exposé au Musée Victoria and Albert, de *Mrs. Jopling* (1879), à la Galerie nationale, de *Thomas Carlyle* et de *Sir Arthur Sullivan* (1888), tous deux à la Galerie nationale de portraits. *Sauvés de l'incendie*, *La levée d'écrou*, *La vallée de la paix*, *Le passage du Nord-Ouest*, *La jeunesse de Raleigh*, tous les cinq à la Galerie Tate, sont autant d'exemples de ces tableaux très adroitement peints, où Millais flatte les idées de ses contemporains. La fortune, un titre de baronnet et la présidence de l'Académie royale l'ont récompensé de cette docilité à suivre la mode, au détriment quelquefois de son grand talent

et de sa renommée posthume. Sur la fin de sa vie, Sir John Millais devient le peintre attitré des enfants, depuis le garçonnet tout yeux, tout oreilles, de *Mon premier sermon*, ou la fillette assoupie de *Mon deuxième sermon* (Musée Victoria and Albert), jusqu'au petit blondin, réclame du Pear's Soap, dont le teint rose et les frisettes se mirent dans les bulles de savon.

Burne-Jones. — Une phase nouvelle du préraphaélisme s'ouvre avec l'entrée en scène d'Edward Burne-Jones (1833-1898), un contemporain de Hunt et de Rossetti, mais, comme peintre, leur cadet. Jusqu'en 1856, Burne-Jones est un étudiant en théologie de la faculté d'Oxford, qui peint de petites aquarelles à ses moments perdus. Il voit à cette date les tableaux de Rossetti, et aussitôt va le visiter à Londres, pour lui exprimer son admiration et lui montrer ses dessins. Rossetti le décide à quitter ses études cléricales pour la peinture, mais lui interdit de fréquenter aucune école de dessin, aucun atelier, et le prend comme aide. Tout de suite, Burne-Jones imite d'une façon surprenante les œuvres de second ordre — combien médiocres! — de son maître. Des compositions telles que sa *Tumba Frideswidea* (1859), sa *Viridis of Milan*, son *Torcular calcari solus* et son *Saint Valentin* (1865) de la Galerie Tate pourraient être signées de Rossetti, et, du début à la fin de sa carrière, la femme-type des peintures de Burne-Jones dérivera de Miss Siddal. Mais, tandis que Rossetti se relâche de plus en plus, Burne-Jones s'efforce par un labeur assidu d'acquérir la technique dont une formation aussi singulière l'a laissé dépourvu. Par Rossetti, il est de la filiation de Madox-Brown; il procède de l'un et de l'autre, mais avec moins de romantisme, moins de fougue, beaucoup plus de distinction, un sens décoratif infiniment supérieur, que développent ses recherches dans les arts industriels. Il dessinera des cartons de vitraux pour Messrs. Powell de Londres, d'abord, puis, après 1861, pour William Morris. On voit de ses verrières dans la cathédrale d'Oxford, dans les églises d'Allerton, d'East Hampstead, à Saint-Philippe de Birmingham, Saint-Gilles d'Édimbourg et Saint-Jean

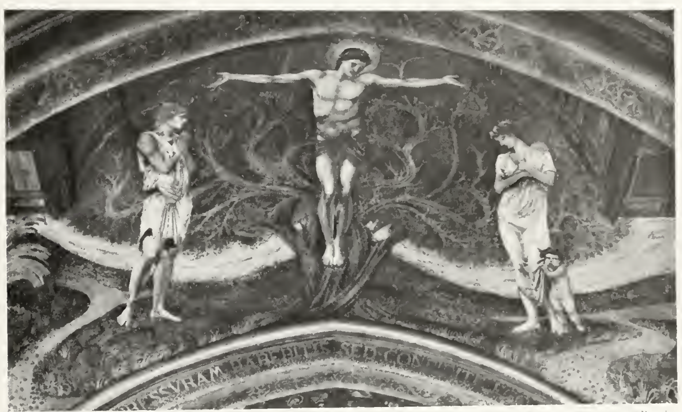


Phot. Hanfstaengl.

Fig. 254. — Millais : Le gardien de la Tour de Londres.

(Galerie Tate, Londres.)

de Torquay, dans les salles de classe de Hawarden et de Dundee, dans les bâtiments des universités de Cambridge, de Boston et de Newport, aux États-Unis, dans des hôtels privés de Londres et de New York. Ces vitraux préparent le retour de la peinture sur verre aux styles anciens. La construction en losange des personnages, leurs lignes sinueuses, leurs formes blanches qui tranchent sur les petits éléments colorés des fonds, les belles et minutieuses bordures végétales en font des œuvres par elles-mêmes très honorables et, pour l'époque, de vraies merveilles. Pour Morris, Burne-Jones créera des cartons de tapisseries d'inspiration religieuse ou légendaire, — comme *L'Étoile de Bethléem* d'Exeter College à



Phot. Alinari.

Fig. 255. — Burne-Jones : L'Arbre de Vie. Mosaïque de l'Église américaine, à Rome.

Oxford ou *La Queste du saint Graal*, en plusieurs panneaux, — des dessins pour revêtements en faïence, pour cheminées, pour poêles, pour pianos. La mosaïque (fig. 255) dessinée par Burne-Jones pour l'abside de l'église américaine de la Via Nazionale à Rome, avec son Christ imberbe suspendu à l'Arbre de Vie entre les figures archaïsantes de nos premiers parents, n'est pas de ses moins belles compositions. Il dessine des illustrations pour l'édition de Chaucer imprimée par Morris et pour *Le Paradis Terrestre* écrit par celui-ci.

En 1858, Burne-Jones décore l'Union Club d'Oxford de fresques, aujourd'hui effacées, relatives à la légende de Merlin. Ruskin achète ses premières toiles ,et Burne-Jones, guidé par lui, visite l'Italie en 1862 et dresse son chevalet dans les églises de Florence et de Venise; il se laisse profondément influencer par Mantegna et Botticelli. Il retourne en Italie en 1864, et y peint *Le chevalier compatissant* (Galerie Tate), qui sera son

œuvre de prédilection : saint Jean Gualbert vient de pardonner au meurtrier de son frère, qui a imploré sa grâce, et s'agenouille devant le calvaire de San Miniato ; la statue du Christ en croix s'incline vers lui et le baise au front. Le type du chevalier, son armure brillante, le buisson de roses épanouies, tout dans ce panneau révèle le plein épanouissement de la personnalité artistique de Burne-Jones. De cette date à 1890 environ, le peintre donnera toute sa mesure ; dans les huit dernières années de son existence, affaibli physiquement, il se contentera de reprendre des esquisses anciennes qu'il traduira en tableaux.

Phot W. S. Campbell.

Fig. 236. — Burne-Jones : Merlin et Viviane.
(Musée Victoria and Albert, Londres.)

D'un goût et d'une distinction d'esprit extrêmes, très érudit, Burne-Jones a peint les mythes de la Grèce, les légendes du moyen âge chrétien, des scènes et des allégories religieuses. Ses compositions sont merveilleuses de grâce et d'harmonie, imprégnées d'une mélancolie très douce, très raffinée, très intellectuelle. Les emprunts faits par Burne-Jones aux peintres du temps passé ou même à ses contemporains nous frappent à tout moment : le *Baptême du Christ* de Piero della Francesca, exposé à la Galerie nationale, et *Le Printemps* de Botticelli lui inspirent son *Miroir de Vénus* (Galerie Tate) ; le *Céphale et Procris* de Pietro di Cosimo, du même musée, lui a fait concevoir son tableau de *Pan et Psyché* (Galerie Tate). Le tableau du Louvre, la *Madone de la Victoire*, de Mantegna, n'est pas étranger à l'idée de son tableau *Le roi Cophetua et la pauvresse* (Galerie Tate) ; *La roue de la fortune* (Musée Victoria and Albert) évoque des personnages de Michel-Ange ; il se rappelle Luini dans *Les profondeurs de la mer* ; enfin *La visite à Esculape* de Poynter lui donnera l'idée de la théorie des vierges de son *Escalier d'or*. Aux tapisseries bruxelloises des premières années du XVIe siècle, il emprunte des paysages. Il emprunte à tout et à tous, et, chose curieuse, il réédite ces

formes connues dans des œuvres d'une originalité extrême. Burne-Jones aime ce qui est rare ou même bizarre. Il a le sens de la vénération. Il est à l'opposé de la théorie préraphaélite du début, qui voulait que tout dans la nature fût reproduit, beau ou laid, et qui méprisait la composition. Cependant, son amour de l'hermétisme et du symbole constant, son goût pour le détail très fini le maintiennent dans le préraphaélisme, bien plus que Hunt et Rossetti au cours de leur carrière. Par un artifice constant, quelle que soit la pose de ses personnages, Burne-Jones fait voir leur figure de face : toujours des épaules hautes et étroites, des corps très allongés, très anguleux, les jambes réunies. Quelquefois son type d'homme est emprunté à Mantegna; plus généralement, ses jeunes hommes, à peine virils, se confondent presque avec les femmes, toutes semblables entre elles, qui reflètent les modèles de Botticelli et s'apparentent intimement à Mrs. Rossetti. Chez Burne-Jones, Grecs, Hébreux, Italiens et Saxons forment une seule race d'éphèbes fatigués et tendres. La sinuosité des lignes féminines est accentuée par des draperies légères et collantes; les armures sont étincelantes et reflètent des paysages entiers. Les arbres montrent des silhouettes analogues à celles des personnages, aussi recherchées et contournées, et les animaux eux-mêmes se plient à cette esthétique. Burne-Jones aborde assez souvent l'étude du nu. Son dessin peu correct l'oblige à un travail patient : il commence par des esquisses au crayon ou à la sanguine, puis il fait de chaque élément des études très poussées ; alors, seulement, il peint son tableau. Rarement encore, l'artiste a été satisfait de sa première inspiration ; il remanie plusieurs fois, souvent à de longues années d'intervalle. Les couleurs des tableaux de Burne-Jones ne sont pas agréables : elles sont criardes et souvent poussées au noir.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 257. — Burne-Jones : Le roi Cophetua et la pauvresse. (Galerie Tate, Londres.)

Burne-Jones s'est inspiré dès 1851 de la légende d'Arthur, et a peint divers épisodes relatifs à Merlin. A cette série appartient une gouache (fig. 256) datée de 1861, d'une facture encore très lourde, conservée au Musée Victoria and Albert. Les œuvres les plus connues de Burne-Jones, outre des peintures religieuses exécutées à diverses époques, sont ses

toiles de *Laus Veneris* (1861-1878), du *Chant d'Amour* et du *Roi Cophetua aux pieds de la pauvresse* (fig. 257), toutes deux peintes en 1878, de *L'escalier d'or* (1883), du *Pèlerin d'amour* (1877-1897), de *L'amour dans les ruines*. Il a peint en plusieurs tableaux l'histoire de Psyché, d'Orphée, de Persée, de Pygmalion, d'Énée, *Les Jours de la création*, — une merveilleuse série, — la parabole des vierges sages et des vierges folles, les légendes de saint Georges et de sainte Frideswide, les contes de la Prieure, le *Roman de la Rose* (dont un tableau est exposé au Musée Victoria and Albert), les Heures, les Saisons. La plupart de ces œuvres sont dans des collections privées. Dans les musées de Londres, outre les peintures citées précédemment, on admire le charmant *Temple d'Amour* à la Galerie Tate, *Le festin de Pélée* et l'esquisse d'un énorme *Calvaire* au Musée Victoria and Albert.

Burne-Jones a fait quelques portraits de femmes, toutes semblables entre elles et d'un style absolument péruginesque. A la fin de sa vie, il jouissait d'une célébrité extrême, et il vendait ses peintures jusqu'à cent mille francs l'une. Un titre de baronnet, accordé en 1894, avait couronné cette existence de labeur incessant, si féconde en chefs-d'œuvre.

Autres préraphaélites. — Parmi les artistes influencés par le préraphaélisme, William Dyce (1806-1864) est un des plus connus. La Galerie Tate possède son *Retour de la mise au tombeau*. Il s'apparente à Hunt, mais se montre plus banal : sa peinture, très italianisante et d'un détail prodigieux, reste plate et fade. La chromolithographie semble avoir été inventée exprès pour reproduire les peintures de Dyce, comme celles des préraphaélites de second ordre. Walter Crane, Spencer Stanhope, Arthur Hughes, Frank Dicksee, T. Stephens, John Strudwick, Mrs. Stillman, Miss Meritt ont suivi la même voie avec plus ou moins de bonheur. Deux artistes méritent une mention particulière : ils ont travaillé en plein air, et leurs tableaux gardent une belle vigueur malgré leur minutie extravagante. Ce sont Walter Deverell (1827-1854), dont la Galerie Tate montre une *Dame soignant un oiseau en cage*, et, plus encore, John Brett (1830-1902) : de ce dernier on voit, toujours à la Galerie Tate, une *Dame au pigeon* et surtout un *Jeune casseur de cailloux*, excellent tableau, d'une luminosité extrême. Thomas Frith (1819-1909), peintre des réunions mondaines, parent anglais de notre Lamy, doit certainement sa minutie et son amour du plein air au premier mouvement préraphaélite. Son *Derby* (1856) de la Galerie nationale et sa *Plage de Ramsgate* de la Galerie Tate sont de curieux documents sur la société anglaise du milieu du siècle dernier.

C'est en 1878 que la cour de Westminster condamne Ruskin sur la question de « savoir si la peinture de Mr. Whistler est ou non une

mauvaise plaisanterie ». L'artiste américain a conquis le public anglais à des méthodes nouvelles, directement opposées au préraphaélisme : plus de symboles, plus de théories, plus de sujets à clefs ; le peintre ne s'occupera plus que d'une chose, satisfaire l'œil, rendre à la peinture la puissance et la saveur qu'elle a perdues, faire jouer dans un tableau des valeurs différentes d'une même couleur. Nous verrons un peu plus tard les peintres de Glasgow suivre cette voie. Le préraphaélisme, dès lors, et surtout après la mort de Burne-Jones, redeviendra une petite chapelle d'artistes, comme dans ses débuts.

4. AUTRES ÉCOLES DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE L'INFLUENCE CONTINENTALE

WATTS. — Le symbolisme perpétuel de ses peintures a fait dire que George Watts (1818-1904) était apparenté aux préraphaélites. La ressemblance est très légère : les tableaux de Watts sont inintelligibles sans leurs cartouches explicatifs, mais on n'y trouve ni le réalisme, ni la minutie du préraphaélisme de 1848, ni l'extraordinaire valeur décorative des œuvres de Burne-Jones. Les peintures de Watts énoncent, dans un style de cauchemar, avec une technique barbare et à une échelle énorme, des vérités premières. La soif de l'or étouffe toute pitié : aussi Watts peindra-t-il *Mammon* (fig. 258) écrasant les corps nus de deux jeunes êtres humains; — nous apprécions les gens vertueux quand ils ont disparu de ce monde : Watts représentera *La Mort couronnant l'Innocence*; — deux petits enfants, au lieu de se quereller, se sont partagé les dons de la nature; l'un a pris les fleurs, l'autre, les fruits de la terre, et tous deux sont contents : Watts, dans un singulier mélange d'anglais et d'allemand, intitulera cette composition : *In the Land of Weisnichtwo*, « au pays de l'irréel ». Une grande salle de la Galerie Tate est affectée à ces productions étranges, de couleurs chimiques, agressives ou fades, peintures d'aspect raboteux, car, par principe, elles n'ont pas été vernies (une seule, *Les illusions de la vie*, a échappé à cette mesure radicale, justement un excellent pastiche de Véronèse, qui a pris maintenant des tonalités somptueuses et dorées). Partout, une masse de nuages cotonneux et irréels, des draperies d'un dessin incertain, des membres mal placés, des visages dont les yeux divergent, des chairs qui passent suivant les besoins du symbole du rouge au vert-de-gris; partout, une lourdeur germanique et une recherche prononcée du colossal. Watts a exposé depuis 1837; il a obtenu en 1842 le premier prix au concours ouvert pour la décoration du Parlement, et celui-ci conserve trois de ses panneaux; il a, peu à peu,

fait don de toutes ses peintures aux musées de son pays. Sa symbolique compliquée et bizarre a certainement influencé Gustave Moreau, artiste autrement brillant, délicat et raffiné.

Watts a peint un grand nombre de portraits avec le seul souci de mettre en valeur le visage de ses modèles; tout le reste de la toile est souvent vague et inexistant, comme dans ses autres tableaux. Il a prétendu peindre les âmes, et ces figures qui les reflètent, détachées en pleine lumière, sont vivantes et belles, avec un caractère à la fois sobre et prenant, consciencieux et ramassé (fig. 239). Si la lumière était plus systématiquement concentrée, nous songerions à Lembach. Watts est vraiment un grand portraitiste quand il montre *Constantin et Nicolas Ionidès*, du Musée Victoria and Albert, *Swinburne* (1865), *William Morris* (1870) et le *Cardinal Manning* (1882), de la Galerie nationale de portraits, ou sa propre effigie (1864), exposée à la Galerie Tate. Ces mêmes musées contiennent malheureusement un grand nombre de portraits peints après 1882, témoins d'une décadence irrémédiable; dans les derniers d'entre eux, il n'y a plus ni dessin ni modelé.



Phot. du Musée.

Fig. 238. — Watts : Mammon.
(Galerie Tate, Londres.)

L'Académisme. Leighton. — Époque vraiment étrange où figurent sur la même cimaise des Salons les peintures de Burne-Jones, de Watts et de Leighton! Ce dernier artiste, bien négligé aujourd'hui, alors chef d'école et président de l'Académie royale, a joui dans le dernier quart du XIXe siècle d'une réputation prodigieuse : il est le seul à qui le gouvernement anglais ait jamais conféré la pairie.

Frederick Leighton (1830-1896) est le type achevé de l'éclectique. Jeune homme fortuné, il étudie la peinture dans toute l'Europe, à Rome, à Bruxelles, à Dresde, à Berlin, surtout à Francfort chez Édouard Steinle.

Il a commencé par peindre des sujets gothiques sans, pour cela,

incliner vers le préraphaélisme. Le premier tableau qu'il ait exposé est *La Vierge de Cimabué promenée dans les rues de Florence*, actuellement partie des collections royales, où il a représenté dans la procession les artistes et les poètes du moyen âge italien. Exposé au Salon de 1855, en même temps que *La Lumière du monde* de Hunt[1] et que *Sauvés du feu* de Millais, ce tableau fait sensation : c'est une œuvre sage, bien composée, bien peinte, vraiment harmonieuse. Leighton séjourne à Paris de 1855 à 1858 ; en 1859, il s'installe à Caprée, puis à Rome ; il peint en 1856 *Le Triomphe de la Musique*, Orphée jouant du violon ; il affectionne les sujets bibliques, italiens, orientaux ; il voyage en Syrie et en Égypte et s'éprend du style arabe. Nous ne saurions dire dans quelle mesure Gérôme a déteint sur Leighton, mais à partir de l'année 1865, où il peint son *Hélène de Troie*, il se spécialise dans les mêmes sujets antiques, se met à les traiter avec la même précision un peu sèche ; la ressemblance entre ces deux artistes devient singulière. La composition de ses tableaux est très habile, d'allure ornementale et un peu artificielle ; le dessin est élégant, le modelé, subtil, les couleurs sont opulentes, avec une prédilection pour les nuances rouges. Leighton met à la mode le nu académique, et, pour vaincre sur ce point le puritanisme anglais, il faut tous ses efforts et ceux de ses élèves. Il nous présente une antiquité factice, raffinée, agréable aux yeux, mais fade et sans âme. La Galerie Tate montre plusieurs toiles du maître (fig. 240) exécutées dans ce style académique, dont il est l'initiateur en Angleterre. Le Musée Victoria and Albert possède de lui deux grandes fresques peintes sur ses murs en 1880 et 1886, d'une extrême banalité : *Les Arts industriels au service de la guerre et de la paix*.



Phot. Hanfstaengl

Fig. 239. — Watts : Portrait du duc de Devonshire.
(Château de Chatsworth.)

Parmi les œuvres monumentales de Leighton citons encore sa fresque des *Vierges sages et des vierges folles*, de l'église de Lindhurst, ses décorations de la cathédrale Saint-Paul et de la Bourse de Londres.

1. Voir ci-dessus figure 231, page 383.

Leighton a peint en petit nombre des portraits, tous excellents. Quiconque a visité le Musée des Offices ne peut oublier le tableau de *Leighton peint par lui-même*, d'une brillante somptuosité. Il s'est toujours réclamé du grand art grec, et derrière la belle figure expressive de l'artiste se déroule le noble relief en marbre des Panathénées : singulière optique que celle de l'académisme anglais ! Ce n'est pas du grand art grec, c'est de l'art alexandrin, tout au plus, que cette école peut se dire un pâle reflet.



Phot. Hanfstaengl

Fig. 240. — Leighton : Le bain de Psyché. (Galerie Tate, Londres.)

Alma-Tadema. — Même réussite des portraits, même reproduction parfaite de ce qu'il voit, et même banalité dans les sujets antiques, avec Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), encore plus féminin et plus parfumé que Leighton : c'est le Bouguereau de l'Angleterre. Originaire de la Frise, il apporte une précision toute hollandaise au détail du décor antique de ses peintures, veines des marbres de revêtement, motifs des lits et des sièges de bronze. Toute la première partie de sa carrière, depuis son entrée dans l'atelier anversois de Gustave Wappers, s'est déroulée en Belgique. Il y a peint des scènes du moyen âge, puis des scènes égyptiennes, enfin, après 1865, date de son *Catulle et Lesbie* (Galerie Walter de Baltimore), des scènes grecques et romaines. En 1869, il s'installe en Angleterre : Alma-Tadema est donc un peintre assez peu anglais ; mais très peu anglaises sont les tendances de toute cette école académique. Ses tableaux de *L'audience d'Agrippa* (1876), de *Sapho* (1881), d'*Adrien en Angleterre* (1884) et de *L'Aphroditerium* (1886) l'ont rendu populaire, et il a été fait chevalier en 1899. Lawrence Alma-Tadema peint avec beaucoup de facilité ; sa composition est très dispersée, mais telle de parti pris, car l'artiste a voulu nous donner en quelque sorte des photographies de la vie antique (fig. 241). Le Musée Victoria and Albert possède le portrait d'*Alma-Tadema par lui-même* et ceux de tous les membres de sa famille peints de façon grasse et savoureuse, toiles remarquables qui rappellent les portraits de Hébert.

Citons encore, parmi les représentants de l'école académique, Sir Edward Poynter, ami et imitateur de Leighton, dont la *Visite à Esculape*

de la Galerie Tate a joui autrefois d'un grand succès, Arthur Hacker, dont le même Musée montre une *Annonciation*, et Albert Moore.

Orchardson. — Le perpétuel déguisement à l'antique des modèles de Leighton et d'Alma-Tadema gâte notre plaisir devant les toiles pleines de talent de ces artistes; de même, pour celles de William Orchardson (1835-1910), la transposition presque constante des scènes qu'il représente dans des cadres imparfaitement connus de lui. Ce sont des reconstitutions de scènes espagnoles du XVIIe siècle, de scènes françaises du XVIIIe siècle et du Directoire (fig. 242). Orchardson a reçu sa formation en France, et il s'est fixé dans sa patrie en 1862 seulement. Il peint alors ses tableaux dans des tonalités argentées, qu'il abandonnera quelque quinze ans plus tard pour des nuances toujours harmonieuses, mais très vives, surtout dans les bleus et les jaunes. Malgré la minutie des détails, sa facture reste toujours large et souple. Ses œuvres les plus connues sont *La Reine des épées* (1877), *Napoléon sur le Bellérophon* (1881), peinture exposée à la Galerie Tate, *Voltaire chez le duc de Sully* (1882) et *Le salon de Mme Récamier* (1885). *Maître Bébé* (1886), portrait de Mrs. Orchardson jouant avec son jeune enfant, tableau largement popularisé par la gravure, et les effigies de *Mr. et Mrs. Moxon* (1875), portraits exposés à la Galerie Tate, sont d'excellentes peintures.



Phot. du Musée.

Fig. 241. — Alma-Tadema : Salutation muette. (Galerie Tate, Londres.)

Legros. — Alphonse Legros (1837-1911), né à Dijon, a, lui aussi, contribué, depuis 1876, à l'introduction en Angleterre du goût français, par ses cours à Slade School. Sa peinture est énergique, fréquemment

lourde et sombre. Sa grande connaissance des maîtres anciens le porte trop souvent à les pasticher. Il imite les Bolonais dans son tableau de *L'Amour et Psyché*, de la Galerie Tate, et *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt dans *Le repas des pauvres*, du même musée. Son *Mois de Marie* du Musée Victoria and Albert et sa *Femme en prières* de la Galerie Tate sont des œuvres sages et belles; *La retraite de Russie*, qui y figure également, est peinte dans des tonalités noires très peu agréables.



Phot. du Musée

Fig. 242. — Orchardson : Le premier menuet.
(Galerie Tate, Londres.)

Herkomer. — Hubert Herkomer (1849-1914), né en Amérique d'émigrants bavarois et venu tout jeune en Angleterre, a été considéré dans le dernier quart du xix[e] siècle comme le plus grand portraitiste anglais. Son style est d'essence continentale autant que celui d'Orchardson ou de Legros; mais, contrairement à ces deux artistes, il a très peu de bon goût. Sa peinture est généralement sèche, brutale et, pour les fonds et les accessoires, tout à fait sommaire. Rien de plus désagréable que la grande toile exposée à la Galerie Tate, où il a représenté en 1908 le *Conseil de l'Académie royale*. La couleur terreuse de l'ensemble resterait absolument morne sans le contraste pénible d'un sol blanc et d'un fond de mur rouge. La Galerie nationale de portraits contient plusieurs de ses toiles, effigies de *Lord Kitchener* (1890; fig. 243),

du *Dr Creighton*, de *Sir George Grey*, de *Lord Harlington*; un des meilleurs, celui de *Sir Henry Tate* (1897), est exposé dans le musée qu'il a si richement doté : cette toile, avec son fond brun martelé, fait penser à Bonnat. Herkomer a exercé de son vivant une attraction qui semble incompréhensible à l'heure actuelle; ses disciples avaient groupé plus de cinquante ateliers autour de l'atelier du maître.

Parmi les autres portraitistes anglais, il faut nommer encore avec honneur W. Powell-Frith, J. Horsley, Watson-Gordon, Richard Cobda, Arthur Cope et Miss Emmeline Deane, tous brillamment représentés à la Galerie nationale de portraits ou à la Galerie Tate.



Phot. N. P. G

Fig. 245. — Herkomer : Lord Kitchener.
(Galerie Nationale de Portraits, Londres.)

La peinture de genre subit, dans la seconde moitié et surtout dans le dernier tiers du XIXe siècle, des influences très diverses : Mr. A. C. Gow se laisse séduire par le genre de Meissonier; Mr. Henry Tonks suit Degas; Mr. Stanhope Forbes, Manet; Mr. Seymour Lucas, Detaille et Roybet. Des influences françaises moins individuelles, mais tout aussi nettes, se remarquent dans les tableaux de Macallan Swan (1847-1910), aux nuances un peu sombres, mais fondues et pleines de beautés, dont la Galerie Tate possède *L'Enfant prodigue gardant son troupeau*. Mr. John Waterhouse semble avoir hésité longtemps entre un art mièvre et précis, teinté de préraphaélisme, et des recherches délicates de valeurs voisines : sa *Sorcière* (1886) de la Galerie Tate, un de ses meilleurs tableaux, appartient à la seconde tendance.

La peinture de genre purement anglaise illustre des sujets d'ordre sentimental; elle montre, fondue dans des tons blonds et dorés, une polychromie des plus accentuées. Elle est distinguée, fine, mais en même temps mièvre et banale; elle montre des paysans et des ouvriers idylliques, des matelots proprets, des vieillards avec des enfants; elle emprunte leur décor au printemps et à l'automne.

Frederick Walker, George Mason, James Aumonier, Robert Macbeth, F. Bramley, Ferguson Graham, Richard Lee, Th. Cooper, Mr. Henry La Thangue et Mr. George Clausen se sont fait une réputation dans ce genre.

Le Groupe de Glasgow. — Leur horreur pour ces lieux communs romanesques et pour leur mièvre représentation a porté des artistes écossais à revenir à la vision directe de la nature, au métier de peintre, en négligeant toute préoccupation intellectuelle. Ils ont reçu le nom d' « enfants de Glasgow » ou d'école de Glasgow et semblent mériter le titre plus modeste de groupe de Glasgow, groupement éphémère de talents inégaux qui ont cheminé dans les voies les plus variées. L'exposition de 1886 à Glasgow avait fait connaître et goûter aux artistes de cette ville l'école française de 1830. L'influence de Legros par ses cours à Slade, celle surtout de Whistler s'étaient fait nettement sentir, comme, sur plusieurs des jeunes peintres qui l'avaient connu à Paris, l'influence de Bastien-Lepage. Dans ce milieu d'artistes en contact perpétuel entre eux, paysagistes, mais surtout peintres de genre, s'élabore, vers 1890, un style assez proche parent de l'impressionnisme. Par un choix singulier, les tableaux de Monticelli, dont leur concitoyen, M. Hamilton Bruce, possédait une petite collection, furent d'abord imités par eux. Mr. Edward Hornell a affectionné ce genre de peinture, aimé les couleurs juxtaposées sans grand souci du dessin ni de l'intelligence possible du sujet ; de même, avec moins d'exagération, Arthur Melville, artiste représenté au Luxembourg. Très impressionniste encore, Joseph Crawhall, ancien élève d'Aimé Morot. Le paysagiste Mr. George Henry, un des promoteurs du mouvement, a surtout recherché les gammes de couleur. Mr. Alexander Roche dessine davantage. L'école française de 1830 a fortement marqué de son cachet Mr. William Kennedy, un habitué de Barbizon, et Mr. Macaulay Stevenson, chez qui l'imitation de Corot est souvent flagrante. Mr. D. Cameron a subi l'influence de Legros ; Sir James Guthrie, celle de Bastien-Lepage. Mr. Edward Hornell est passé rapidement au style des peintres d'affiches, et ensuite au cubisme.



Fig. 244. — Sir John Lavery : Le caniche noir (1895).

Le groupe de Glasgow a délaissé bientôt la palette riche en couleurs qu'il prônait dans les débuts, pour se spécialiser, sous l'influence gran-

dissante de Whistler, dans les colorations grises et noires. L'évolution est particulièrement sensible chez Sir John Lavery, un des promoteurs de la rébellion des peintres écossais. Sa *Marie Stuart au matin de Langside*, de 1883, était encore un vrai bouquet de couleurs avec un dessin précis, assez voisine du préraphaélisme ; son *Ouverture de l'Exposition de Glasgow*, de 1888, toujours très colorée, marque son adhésion à l'impressionnisme. Sir John Lavery est maintenant le portraitiste de l'Angleterre officielle (fig. 244). Après des peintures remarquables encore, comme son *Rodin* (1913) du Musée Victoria and Albert, il a de plus en plus versé dans les teintes noires et plombées. Le tableau de *La Famille royale*, de la Galerie nationale de portraits (1913), comme ses portraits des derniers Salons montrent des visages dessinés et peints; tout le reste de la toile, accessoires et cadre, est seulement indiqué d'un pinceau approximatif.

Le genre de peinture cher au groupe de Glasgow n'est pas non plus inconnu à Londres, où s'est exercée l'influence personnelle de Mr. Sargent. Robert Brough, en particulier, a peint des panneaux souvent peu poussés, mais très colorés et très larges : telle, par exemple, sa *Fantaisie délirante* de la Galerie Tate.



Phot. Anderson.

FIG. 245. — Landseer : Dignité et Impudence. (National Gallery, Londres.)

Les animaliers sont toujours nombreux en Angleterre : à James Ward succède son élève Edwin Landseer (1802-1873), excellent dessinateur et peintre, d'une facture souple et grasse. Beaucoup de ses tableaux figurent dans les collections publiques de Londres. On y voit une série inimitable de chiens (fig. 245) de tout âge et de toute race. Au Musée Victoria and Albert, nous trouvons quelques œuvres du début de sa carrière, assez imprégnées du sentimentalisme ambiant. La Galerie Tate possède son célèbre *Maréchal ferrant*. A voir les expressions parlantes de ses animaux, on devine en lui un talent de portraitiste, que la réalité ne dément pas : excellente est la tête de son père peinte par lui et qui figure à la Galerie nationale de portraits. Très au-dessous de cet artiste, il faut citer Sidney Cooper (1803-1902), le Jacque de l'Angleterre, John Swan, W. Hunt, Briton Riviere et Henry Dixon.

Parmi les paysagistes du XIXe siècle, qui n'appartiennent à aucun des groupes étudiés, nous mentionnerons Cecil Lawson (1851-1882), artiste puissant et personnel, dont *La lune d'août* de la Galerie Tate est, en son genre, un tour de force. John Brett (1831-1902) a peint des marines claires et belles, d'une technique un peu trop minutieuse : une de ses œuvres, *Le royaume d'Albion*, figure à la Galerie Tate. Citons enfin une série de bons aquarellistes, Thomas Collier, W. Addison, Edmund Wimpers, vrai descendant de Constable, Frederick Cotman, aux verdures merveilleuses et aux ciels rayonnants, Alfred Tast, peintre des automnes somptueux, souvent influencé par Corot, Bernard Evans, le Ménard de l'aquarelle, aux frondaisons denses et sombres, Miss Montalba, auteur de tant de belles vues de Venise. Parmi les plus remarquables peintres de fleurs, celles-ci représentées à l'huile, ou plus souvent encore à l'aquarelle, il faut citer F.-E. James et plusieurs femmes artistes, Mary Butler, Helen Ancel et Katherine Stocks.

5. LA PEINTURE ANGLAISE AU XXe SIÈCLE

En tous pays, la peinture est caractérisée au XXe siècle par la plus grande diversité des tendances et par une différence complète de style et de facture entre un artiste et l'autre. Si l'on voit en France des peintures « cubistes » ou « futuristes » exposées auprès des tableaux les plus classiques d'esprit et de forme, on ignore toutefois la stupéfiante minutie des préraphaélites, qui taxent de négligence et de mensonge les simplifications universellement pratiquées depuis le XVIe siècle. Ainsi, la gamme des styles est encore plus étendue en Angleterre qu'ailleurs, et une exposition de peintures modernes y montre des contrastes plus variés encore que sur le continent.

Jusqu'à la guerre, l'Académie royale avait énergiquement défendu les traditions de la peinture anglaise, chose relativement aisée, car son Salon, réduit à quelques salles de Burlington House, n'admet qu'un nombre très restreint de tableaux, treize cents toiles environ. Un jury sévère éliminait impitoyablement toutes les œuvres de second ordre et offrait au public une vraie sélection de tableaux. Tout cela a bien changé, et cette grande institution connaît maintenant la décadence pour avoir eu le tort d'admettre parmi ses membres des artistes d'origine étrangère désignés par les campagnes de presse, plus que par leur valeur propre; elle a été saisie, aussi, par la crainte chimérique de voir surgir à côté d'elle des Salons concurrents, si son jury persistait dans son intransigeance. C'est ainsi que l'Académie royale a involontairement favorisé la naissance et le développement d'écoles décadentes, qui seraient peut-

être restées ignorées d'un public peu sûr de son goût propre, facilement déconcerté et qui souscrit volontiers à toutes décisions officielles. Pareil assaut a été donné aux musées, où, grâce à diverses ruses de guerre, les groupes révolutionnaires ont réussi à accrocher d'abord quelques-unes de leurs toiles, puis à occuper des salles entières. Avec beaucoup de bon sens, les juges de Westminster avaient décidé, en 1878, contre Ruskin, que « les peintures de Whistler n'étaient pas, comme il le soutenait, une mauvaise plaisanterie » ; cependant, tout sectaire et intolérant qu'il fût, Ruskin avait été le grand héraut de Turner : mais Turner, quoique italianisant et à demi visionnaire, était resté un peintre tout anglais, un fervent des couleurs chatoyantes distribuées avec art. Les théories qui battent en brèche maintenant l'art anglais traditionnel n'auraient pu être introduites en Angleterre, si l'Américain Whistler d'abord, si le groupe impressionniste de Glasgow ensuite, si l'Allemand Herkomer, si Watts, tout germanisant, ne s'étaient pas réclamés des principes d'un art étranger, en forte opposition avec l'art national. Leighton, Alma-Tadema et Orchardson avaient parfaitement connu l'art français de leur temps, mais ils avaient fait un choix parmi les enseignements de cet art et s'en étaient assimilé quelques éléments — non les meilleurs — qui n'allaient pas à l'encontre de la tradition britannique.



Fig. 246. — Mr. Cadogan Cowper : Portrait de Lady Hulse. Salon de 1923.

N'exagérons pas l'importance des éléments subversifs : si une institution séculaire a fléchi dans la défense du grand art, si la palette et le fauteuil de Reynolds, ses bibelots familiers et quelques-unes de ses plus belles toiles ne figurent plus dans le vestibule de Burlington House qu'à l'état de souvenirs désuets, la grande école dont il est le père compte encore de nombreux et fervents adeptes, ceux qui préféreront toujours un art savant et difficile au laisser-aller de tant d'hommes à la science restreinte et aux capacités médiocres, dont une presse mer-

cenaire vante aujourd'hui les tentatives sans lendemain. Le portrait, en premier lieu, et le paysage — le paysage à l'aquarelle plus particulièrement — restent le principal domaine de l'activité et du succès des peintres britanniques.

Le portrait. — Le nombre des bons portraitistes est plus grand dans l'école anglaise que dans toute autre. Les portraits anglais sont généralement d'assez grandes dimensions et d'une composition aérée; ils montrent fréquemment des fonds de paysages et, toujours, un grand souci d'atmosphère et de fondu; leurs couleurs sont claires et vives, d'une matière très fluide : point de sécheresse, mais un métier très sûr de lui-même, un « rendu » excellent, aussi attentif aux accessoires, aux étoffes, qu'aux mains et aux visages.



Fig. 247. — Mr. Frank Salisbury : Portrait de Mr. John Lea.

Les musées de Londres ne possèdent aucune peinture de Mr. Cadogan Cowper, mais les habitués du Salon reconnaissent de loin ses portraits au merveilleux chatoiement de leurs couleurs claires. Ses modèles féminins sont représentés dans des poses simples et harmonieuses, tout enveloppés de lumière; les étoffes, disposées avec eurythmie, sont d'une vérité étonnante. Quelquefois, peut-être, robes et fonds de paysage prennent-ils une importance qui nuit à la concentration de l'intérêt; quelquefois, aussi, peut-on reprocher à Mr. Cowper un fini exagéré; ce sont là de minces défauts qui viennent d'un excès de conscience. Parmi ses plus belles réussites, on peut citer le portrait de la jeune *Mrs. Pares-Wilson*, aux remarquables tonalités rouges, et celui de *Lady Hulse* (fig. 246), dont le costume compliqué et le fond de paysage, peints avec un soin extrême, font songer à certaines toiles de Millais encore teintées de préraphaélisme.

La peinture de Mr. Gerald Kelly montre des tonalités moins brillantes, plus sombres et plus lourdes : cet artiste a une prédilection pour les fonds obscurs et les étoffes noires, mais sa manière est vigoureuse,

et sa touche enveloppante; ses portraits récents de *Mrs. Faithfull* et de *Lady Malcolm* sont excellents. Mr. Frank Salisbury et Sir William Llewellyn attirent les mêmes remarques : leurs tableaux sont assez poussés au noir, mais bien construits et puissants; le portrait de *Mr. John Lea* (fig. 247) est un des meilleurs qu'ait peint le premier de ces artistes; du second, l'on peut citer l'excellente effigie de *Mr. Delmage*. Mr. Richard Jack rehausse de couleurs vibrantes les lignes très simples de ses tableaux; telles sont les toiles où il a représenté *Miss Lett*, le *Dr Turpin* et le *Duc de Rutland*. Parmi les très grands portraitistes, il faut citer encore l'Honorable John Coller et Mr. James Mac Bey.



Fig. 248. — Mr. R. G. Eves : Portrait de Lord Cozens-Hardy.

Les toiles de Mr. Solomon J. Solomon sont, la plupart du temps, brillantes et vivement brossées, mais pas toujours d'un goût impeccable. Mr. Charles Sims est un artiste d'un talent très varié : tantôt il nous présente de grands portraits tout unis, très modernes, d'un coloris apaisé, comme celui de *Mrs. Millar et ses enfants*; tantôt, comme dans *La Fontaine* de la Galerie Tate, il s'apparente à Gaston La Touche, ou bien, comme en son *Bosquet de l'autre monde* (1915) du même Musée, panneau aux couleurs dures, mais délicieusement fraîches, il cherche à transposer dans le goût moderne les conceptions idylliques de Puvis de Chavannes. Mr. Frank Diksee est un peintre inégal, poussant la polychromie à l'extrême. Quand il ne sacrifie pas tout à la couleur, il peint de très beaux portraits; celui de *Mrs. Sandford* compte parmi les plus réussis.

Autant que Sir John Lavery, Sir William Orpen est un peintre et un portraitiste officiel que, dans leurs éloges hyperboliques, ses admirateurs comparent à Mr. Sargent. Sa manière est adroite, mais un peu superficielle et très influencée par la mode du jour. Élève de Slade School, il a commencé par imiter Manet dans une très médiocre aquarelle (Galerie Tate) où le crayon joue un rôle prépondérant et qui pastiche la *Maïa* du Louvre. Vers 1900, l'artiste change de genre et s'attache surtout à donner du relief à ses compositions, qu'il peint d'une façon minutieuse : tel son *Miroir*, exposé à la Galerie Tate. La reproduction de scènes irlandaises et d'épisodes de la guerre l'occupe tour à tour. Il peint en 1917 l'*Entrée*

du Régiment de Warwick à Péronne; en 1920, il travaille à deux grandes compositions : *La signature de la paix* et *Une conférence au quai d'Orsay*; il fait cette année-là les portraits de *MM. Wilson, Lloyd George* et *Clemenceau*. Ces dernières effigies, comme celle de *Mr. Wertheimer* (1912) ou celle de *Sir William Mac Cormick* (1921), sont peintes avec une énergie plus apparente que réelle. Quelquefois, dans les scènes de genre, l'artiste montre un goût macabre, qui se donne désagréablement carrière dans *Les morts inconnus de l'armée anglaise en la Galerie de Versailles* (1925). Sir William Orpen semble maintenant converti à la peinture plate, sans abandonner les couleurs virulentes qu'il continue d'affectionner.



Fig. 249. — Mr. Meredith Frampton : Portrait de Mrs. Illingworth.

Autre portraitiste officiel, Sir Luke Fildes a pour caractéristique une facture un peu lourde. Il délaisse maintenant le système de la concentration lumineuse, dont la belle figure d'*Édouard VII*, à la Galerie nationale de portraits, est une application très heureuse.

A la suite de ces portraitistes, il faut citer avec honneur Sir J.-J. Shannon († 1923), Messrs. Alan Beeton, W. W. Russel, R. G. Eves (fig. 248), Frank Brook, George Harcourt, Charles Shannon, Meredith Frampton (fig. 249), ces deux derniers artistes fortement teintés d'impressionnisme.

Le genre et le paysage. — La peinture de genre, telle que l'Académie royale la comprenait jusqu'à ces derniers temps, était haute en couleurs, mais traitée avec beaucoup de sagesse et plus influencée par Millais et Orchardson que par le groupe de Glasgow. Les scènes du pays de Cornouailles reproduites par Mr. Stanhope Forbes, un élève de Bonnat, tel son excellent *Toast à la mariée*, de la Galerie Tate, les tableaux de Mr. William Rothenstein, un élève de Legros, tels sa *Synagogue* et sa

Maison de poupée (1917), ou de Mr. Edgar Bundy, comme son *Matin de Sedgemoor* (1905), exposés dans le même Musée, peintures plus sombres et d'une pâte plus épaisse, étaient considérés comme la limite de l'audace, audace bien sage encore. Cette période est passée, et ces trois peintres ont pour seuls continuateurs Mr. W. R. Flint, l'auteur des *Délinquants*, du Salon de 1925, et Miss Mac Ritchie. Actuellement se manifeste un retour aux couleurs brillantes et lustrées comme celles des toiles ensoleillées de Messrs. Walter Webster, P. A. Hay et Edmund Brock, ou des compositions, d'un genre plus moderne et volontairement plates, de Messrs. Kenneth Forbes, S. M. Fisher et L. C. Taylor.

Le préraphaélisme a conservé jusqu'à nos jours un certain nombre d'adeptes : leurs toiles sont, malheureusement, la suite, non pas des belles compositions décoratives de Burne-Jones, mais des toiles peintes par Millais vers 1850, telles que l'*Ophelia* ou *Sauvés de l'incendie*. Mr. Gilbert Pownall est le chef de l'école préraphaélite à l'heure présente. Tantôt il imite les primitifs, comme dans ses tableaux de *L'Amour surpris*, nettement inspiré par Metsys, ou de *L'Amour et la richesse* ; tantôt il peint de grands portraits en pied, tel celui du *Cardinal Bourne*, exposé en 1925, où la moire rouge de la robe est traitée, aussi bien que le fond du paysage, avec un détail prodigieux. Très analogue est la façon de peindre de Mr. Francis Dodd, dont la Galerie Tate possède un tableau, l'*Interrogatoire d'un prisonnier allemand* (1919), ou de Mr. Harry Mileham dans ses scènes religieuses, ou celle encore de Mr. Harry Morley. M. Frank Diksee se rattache aux préraphaélites quand il peint des scènes de genre d'une fantaisie légère et charmante. Souvent le préraphaélisme, à l'heure actuelle, se combine avec des tendances toutes nouvelles : Mr. Frank Craig, avec la minutie et la polychromie violente d'un préraphaélite, se lance dans la peinture plate, comme en son *Supplice de l'hérétique*, de la Galerie Tate ; de même, Mr. E. Frampton marie le préraphaélisme et le cubisme. Mr. Meredith Frampton mérite une place à part dans le préraphaélisme, auquel il apporte une note, vraiment rare, de bon goût.

Le symbolisme tourmenté, le traitement dédaigneux des fonds et des accessoires, de tout ce qui n'est pas figure humaine, enfin la lourdeur de Watts ont séduit quelques artistes de talent, qui n'ont pas eu grand mal à égaler leur maître dans des toiles infiniment plus petites que les siennes. Ce sont Mr. Charles Ricketts, auteur du *Don Juan* de la Galerie Tate, des *Chimères*, des *Troyennes* et du *Retour d'Eurydice*, et Mr. Vivian Forbes, auteur du *Savoir et vie*. Mr. Charles Shannon a subi quelquefois la même emprise singulière : son *Amazone blessée*, de 1925, en est la preuve.

Les paysagistes anglais sont en général des artistes très distingués ;

mais définir leur art est, à l'heure actuelle, impossible. Tous consultent attentivement la nature, mais ils en reproduisent les aspects sous des formes très variées, les uns avec minutie, les autres dans la manière énergique dont Constable a donné de si nobles modèles, d'autres, enfin, les simplifient et les unifient selon une conception toute moderne. Enfin, l'école de Glasgow a compté au début du xxe siècle et compte encore quelques sectateurs bien plus attachés à la vision colorée du paysage qu'à une mise en place rigoureuse; parmi eux, le plus notoire, Mr. D.-Y. Cameron, prolonge jusqu'à nos jours l'impressionnisme des environs de



Fig. 250. — Mr. Reginald Brundrit : Derniers frimas.

1890 et l'imitation de Monticelli, dans des toiles aux nuances juxtaposées avec complète discordance : telles *Les collines de Chon*, du Salon de 1925.

Mr. W.-L. Wyllie a été, lui aussi, jadis, un adepte de la polychromie brutale, mais son pinceau s'est assagi. C'est le peintre de la Tamise : la Galerie Tate possède de lui une vue du fleuve, datée de 1883, qui fait présager l'école de Glasgow; quarante ans plus tard, l'artiste exécute une grande toile, vrai tour de force, *Le port de Londres vu à vol d'oiseau*, peinture ferme et bien construite, étude savante des fumées, des brumes et des nuages qui s'étendent du sol et de la surface des eaux jusqu'au ciel : Turner, dans sa manière forte et sage du début de sa carrière, nous montrant *Londres vu de Greenwich*, n'avait pas fait mieux.

M. Henry Tuke, dont la vision paraissait si aiguë et dont les colo-

rations étaient si fraîches à la fin du siècle dernier, comme dans une scène de bains de mer, son *Bleu mois d'août* (1894) de la Galerie Tate, verse à présent dans la banalité agréable, si fréquente à l'Académie royale. Pareille évolution s'est produite chez Sir David Murray, qui semblait appelé, il y a quelque vingt ans, à continuer la grande école anglaise de paysage : son *Pays de Constable* (1905) de la Galerie Tate, vue d'un canal où passent des chalands dans un très joli cadre de verdure, a pu donner cet espoir. Cette succession semble réservée à un artiste d'un



FIG. 251. — Mr. A.-C. Taylor : Le salon de Putsborough Manor.
(Musée de Toronto.)

tempérament beaucoup plus énergique, Mr. Arnesby Brown, qui unit à une vision très nette de la nature des tendances très modernes. Il construit ses paysages à merveille et les peint dans un esprit de simplification : son récent tableau des *Blés sous l'orage* est un modèle du genre. Mr. Adrian Stokes a quelquefois obtenu dans ce même esprit des réussites intéressantes : peu de paysages de la Galerie Tate sont aussi agréables que sa *Montagne en automne* (1905), où le blond clair des bouleaux se profile sur le bleu foncé des crêtes rocheuses.

Signalons encore plusieurs paysagistes dont les œuvres sont généralement excellentes, mais qui cèdent quelquefois au goût très anglais de la minutie et de la joliesse. Ce sont Messrs. Reginald Brundrit (fig. 250),

Alfred Munnings, Algernon Talmage, J.-W. North, Yeend King, Albert Goodwin et Joseph Farquharson, artistes qui reproduisent souvent, et avec bonheur, les ciels tumultueux chers à Turner. Les paysages nobles et harmonieux de Mr. Osmund Pittman, avec leurs forêts sombres et leurs ciels calmes, sont conçus dans un esprit très décoratif. Messrs. F.-C. Robinson et S.-J. Birch unissent au souvenir de Puvis de Chavannes des tendances toutes modernes : d'où leurs peintures simplifiées, parfois un peu bizarres

Un impressionnisme dont les manifestations, encore très sages, se réduisent à la division des touches de couleur, a séduit Messrs. William Wood, Walter West et Mark Fisher. La Galerie Tate possède de ces deux derniers artistes un *Lac de Côme* (1913) et une *Vision de mer* (1915).

Un petit groupe de peintres s'est spécialisé dans la reproduction des intérieurs et expose à chaque Salon des toiles de dimensions réduites, très attentivement composées, avec un sens fort agréable de la lumière et de la couleur. Ce sont Messrs. Davis Richter, William Logsdail, L.-C. et A.-C. Taylor (fig. 251), Denis Eden et Miss Airy.

Comme peintres animaliers, nous citerons Mr. Arthur Wardle, dont la Galerie Tate possède un groupe excellent, *Le tigre et la pintade*, et Mr. J.-C Dolman. La peinture de fleurs a pour excellent spécialiste Mr. A.-F. Hayward.

Écoles révolutionnaires — C'est l'influence française, propagée par l'École Slade, puis par celle de Lambeth, c'est le contact des jeunes peintres anglais avec leurs aînés de Paris qui ont amené la rupture avec la tradition de l'art anglais aux époques précédentes. Le Royaume-Uni compte actuellement environ dix mille peintres de profession, et, dans ce nombre fabuleux, une centaine, peut-être, d'artistes bien doués. Autrefois, les talents de second et de troisième ordre, quand ils voyaient le jour, étaient assouplis et disciplinés par un enseignement rationnel : sollicités maintenant par les théories et les méthodes les plus contradictoires, ballottés de l'une à l'autre, voyant l'Académie elle-même aller à la dérive, ils ont perdu pied. Burne-Jones, sur le conseil de Rossetti, n'avait étudié sous aucun maître, d'où certaines faiblesses manifestes dans ses tableaux; mais Burne-Jones était remarquablement doué, et, durant toute sa carrière, il s'est efforcé de racheter cette erreur initiale par un labeur énorme. A l'heure présente, combien est-il de ces peintres, imbus de théories faciles, qui aient appris à dessiner le corps humain ou même simplement à reproduire un paysage? D'année en année, on voit l'habileté manuelle disparaître parmi les jeunes générations de peintres égarées par des systèmes préconçus et généralement opposés au bon sens; les quelques talents réels émergent sans s'em-

barrasser d'aucune théorie, même des moins viables; ils savent les abandonner à temps. L'impressionnisme, sous aucune de ses formes, n'est le résultat d'une éclosion spontanée en Angleterre : il imite toujours quelque artiste français, ce qui est déjà une cause de faiblesse originelle.

Mr. Frederick Elwell montre un talent prestigieux en peignant des tableaux remarquables par l'exaltation de la couleur, où l'ombre ne tue pas le ton, et où, même dans des compositions presque monochromes,



FIG. 252. — Mr. Fr. Elwell : La dernière acquisition.

jouent les valeurs différentes d'un même ton, tant est bien observée l'unité d'éclairage (fig. 252). Son *Cirque Sanger*, abrité du soleil par une grande bâche de toile verte, montre tout, objets et personnages, baigné dans une même lumière verte d'un chromatisme violent. Mais l'artiste, habitué aux tours de force, a su différencier la couleur directement émise et les diverses nuances dues à la réflexion. Messrs. Harold Harvey, Gerald Moira et Miss Gibson peignent des intérieurs dans un genre analogue. Les toiles très remarquables de Mr. Alfred Munnings rendent avec une énergie extrême les tons heurtés des scènes de plein air; la Galerie Tate expose sa *Foire d'Epsom* (1920), et chaque Salon montre quelques-uns de ses tableaux maçonnés au couteau. Miss Green, au

contraire, dont le tableau *La sainte et le pécheur* du Salon de 1925 retenait l'attention, frotte à peine sa toile et obtient en quelques glacis de nuances plates des effets curieux. Mr. Glyn Philpot est un artiste inégal et moins personnel, influencé par Whistler et Degas. On voit de lui, à la Galerie Tate, un *Jeune homme en noir* (1913), d'une mise en page bizarre et d'une facture un peu sommaire, et un beau *Gars breton* (1917), dont la silhouette sombre, d'un réalisme frappant, se détache sur la blancheur d'un mur. Cette dernière toile, proche parente du *Banquet de Lorenzo* de Millais, montre aussi, avec quelque chose de très moderne, un souvenir de Manet. Mr. Philpot a malheureusement accentué depuis lors sa recherche des nuances plombées et de peinture plate.

Monticelli, après avoir ensorcelé les peintres de Glasgow, est imité sans grand bonheur par Messrs. Wilson Steer et Mark Fisher. Mr. Walter Sickert, le directeur de l'École d'Art de Westminster, tantôt imite Whistler et Degas, tantôt abandonne complètement le dessin et prône la peinture en mosaïque : ses toiles les plus récentes, exposées à la Galerie Tate, *L'Ennui* et *Mr. More*, ne montrent plus qu'un frottis de nuance terreuse. Cézanne et Degas se sont partagé l'admiration de Spencer Gore : Toulouse-Lautrec a été suivi par Messrs. James Bryde, William Nicholson et Mrs. Vanessa Bell ; Renoir, par Mr. John Fergusson ; M. Cottet, par Mr. Frank Brangwyn ; M. Maurice Denis, par Mr. Anning Bell.

En réaction contre une imitation malheureuse de Degas qui noyait toute figuration dans des teintes grises et ocreuses, le post-impressionnisme est apparu à beaucoup d'artistes anglais comme salutaire. La suppression radicale des teintes neutres, la mosaïque de petits points de couleur empruntés au seul spectre solaire et juxtaposés en vue du mélange optique, le système des ombres obtenues par les teintes complémentaires ont été prêchés par le fils aîné de Camille Pissaro, M. Lucien Pissaro, peintre paysagiste, établi en Angleterre depuis 1893. Harold Gilman († 1919), portraitiste et paysagiste, puis un transfuge de l'école académique, Mr. Rothenstein, ont été les principaux adeptes de cette technique. Elle est à peu près abandonnée de tous, car les systèmes de peinture révolutionnaire se succèdent rapidement. La masse des artistes s'attache à une méthode pendant dix ans au plus, pour s'engouer les dix années suivantes de méthodes diamétralement opposées. Cependant, à chaque étape de cette course singulière vers un but incertain, quelques groupes de peintres s'immobilisent, faisant école à leur tour, d'où un chaos et une confusion indescriptibles. Avec le post-impressionnisme anglais, le dessin s'était évaporé, la peinture était devenue un métier de mosaïste ; le retour à la peinture lisse, aux formes écrites, — exagérément écrites, — à l'opposition des masses de lumière et d'ombre,

grâce à une stylisation obstinée de toute forme et à des simplifications d'une naïveté artificielle, le cubisme, en un mot, s'est manifesté depuis 1916 environ. Le paysagiste « synthétique » Sir Charles Holmes, Messrs. Wyndham Lewis, Christopher Nevinson, Paul et John Nash ont été les protagonistes du genre. On n'a pas vu sans étonnement le Ministère de la Guerre envoyer au front ces trois derniers artistes, chargés de grosses commandes officielles. Seuls, paraît-il, on les trouvait capables, par la puissance du cubisme alliée à la notation futuriste des mouvements, de donner l'impression véritable des assauts à la baïonnette, des bombardements et des combats d'aéroplanes. La Galerie Tate s'est ouverte à ces toiles officielles, qui participent de l'imagerie populaire japonaise et des premiers coups de crayon de l'enfance.

Enfin de nouvelles et promptes modifications de technique ont mis à la mode la peinture plate à grandes et petites surfaces monochromes juxtaposées en mosaïque sans aucune liaison, et le style néo-primitif ou *dadaïste*. Des milliers de peintres anglais participent à ce mouvement à la suite de Mr. Augustus John, peintre officiel, dont la Galerie Tate expose six tableaux où le noir du fusain utilisé pour les contours, les grands éléments de toile non couverts et des plaques de couleurs voyantes jouent un rôle essentiel. Le « groupe de Londres », avec Mr. Duncan Grant pour président et Mr. Roger Fry pour théoricien, renchérit sur ses systèmes et prône un retour à une vision dite primitive des choses, des plus inattendues. Ses principaux membres sont Messrs. Meminski, Greiffenhagen, Wolfe, W. Lewis, H. Tonks, David Paynter, H. Lamb, Ch. Ginner, Misses Ben Simon et Zinkeisen, dont plusieurs sont des Londoniens de date assez fraîche.

L'aquarelle. — Les écoles révolutionnaires dédaignent ordinairement l'aquarelle, qui reste, en Angleterre, un art traditionnel, avec les grandes qualités et les quelques défauts qui l'ont caractérisé depuis son origine. Son défaut ordinaire est l'excessive grandeur des bristols, qui empêche l'aquarelliste de terminer sa peinture en une séance. La peinture à l'eau devient un travail de patience, quelquefois très savant, mais dépourvu de spontanéité et de transparence. Les Cotman, Francia et De Wint ont trouvé de dignes continuateurs en Sir Herbert Hughes-Stanton, en Messrs. Arthur Hopkins, Joseph Southall, Frank Dicksee et William Wood, qui n'hésitent pas à reproduire en aquarelle un panorama tout entier. Ils savent conserver un côté vaporeux tout en rendant avec minutie les plus petits détails; ils arrivent à fixer les phénomènes atmosphériques les plus éphémères : tel, avec toutes ses dégradations, un arc-en-ciel, au travers duquel nous ne cessons pas de distinguer les rochers ou les prairies de l'arrière-plan.

Des couleurs moins fondues et une allure très prime-sautière, celles du Français Vignal, caractérisent le talent de Messrs. H.-F. Waring et G. de Glehn. Les maîtres de l'aquarelle anglaise sont peut-être, à l'heure actuelle, Messrs. Russel Flint, Charles Harrington, Hely Smith et F.-L. Emmanuel — quatre artistes dont le Musée Victoria and Albert expose des œuvres capitales — et Messrs. G. Gray, E. Lintot, William Wood, P.-E. Holding, Mrs. Eleanor Hughes et Beatrice Smith. Sur tout ce groupe, Constable exerce une influence prononcée, particulièrement reconnaissable dans la *Vue de Horstead Keynes en Sussex*, par Mr. Harrington, et dans l'*Été anglais*, par Miss Smith, exposés au Salon de 1923. Il serait injuste de passer sous silence les belles aquarelles de Messrs. Warwick Goble, Reginald et Arthur Smith, Charles Watson, Finley Mackinnon, Cyril Farey, Henry Payne, Sidney Causer, S.-C. Marston, H.-M. Raeburn, James Gray, de Mrs. A. Burleigh, Cécile Hunt et de Miss Macclean, dont les musées possèdent très peu de peintures, mais que l'on retrouve avec plaisir à chaque exposition.



Fig. 255. — Mr. S. Wright : Les Frères Gawler. Gravure d'après Reynolds.

Mrs. Meredith Williams n'hésite pas à représenter dans de grandes aquarelles, d'une technique très moderne, des scènes du XVIIIe siècle, et elle réussit parfaitement là où Orchardson, avec tout son talent, a généralement échoué. Mr. Robert Moony détaille d'une façon charmante, dans le style préraphaélite, le tapis printanier des sous-bois ; et, avec un peu plus de modernité, Mr. E.-R. Frampton peint à la façon de Fuseli de bizarres scènes ossianiques. Mr. Harold Latham se laisse influencer par la peinture plate du groupe de Londres, mais il sauve ses compositions par un véritable talent. Miss Hawksley pratique le même art que M. Boutet de Monvel, rehaussant d'un trait d'encre les nuances posées à plat de ses charmantes aquarelles.

La technique de la peinture à l'huile, transposée en aquarelle, mais maniée avec une dextérité qui fait oublier l'étrangeté du procédé, c'est la

formule de Messrs. Carmichael et Anning Bell dans leurs portraits et dans leurs groupes de personnages. De ce dernier artiste, la Galerie Tate possède deux jolies compositions : un *Concert au bord de l'eau* (1900) et un *Groupe de musiciennes* (1906).

La miniature. — La miniature n'est pas aussi florissante que l'aquarelle. Peu d'artistes savent garder un juste milieu entre une facture martelée ou imprécise et la réduction sèche et polychrome à l'excès d'un grand portrait. Ce sont deux femmes, Mrs. Cecil Powney et Miss May Lee, qui montrent le plus de talent dans un art très couramment pratiqué en Angleterre, mais, comme dans les autres pays, en grande décadence sur le début du siècle dernier.

La gravure. — La gravure anglaise, au contraire, possède maintenant encore des maîtres de tout premier ordre. Les eaux-fortes consacrées par Mr. Frederick Marriot à des sites de France et d'Angleterre, par Mr. Andrew Turnbull aux monuments de Londres, ou par Mr. Arthur Turrell à la reproduction des vieux maîtres appartiennent à la meilleure tradition.

L'immense succès dont jouissent à nouveau les portraits anglais du XVIIIe siècle a fait revivre l'art de graver à la manière brune qui, jadis, avait popularisé dans toute l'Europe les toiles de Reynolds et de Gainsborough. Les graveurs d'aujourd'hui, Messrs. Arthur Hog, T.-H. Crawford, H.-M. Raeburn, H.-S. Bridgwater, s'emparent de tous les tableaux qui n'ont pas encore été reproduits par leurs devanciers, de ceux de Raeburn en particulier, assez négligés des graveurs d'autrefois. Mr. Stewart Wright, surtout, montre un talent incomparable dans ses reproductions de Reynolds : ses *Frères Gawler*, gravés en 1922, sont un pur chef-d'œuvre (fig. 253).

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE

A.-E. Richardson. *Monumental Classic Architecture in Great Britain and Ireland during the XVIIIth and XIXth centuries*, Londres, 1914. — R. and J. Adam. *Works in Architecture*, Londres, 1778-1822. — J. Gandon. *Treatise of the Decoration for civil Architecture by Sir William Chambers*, Londres, 1825. — T. Sheraton. *Cabinet Maker and Upholsterer's drawing Book*, Londres, 1791-1802. — Ackermann. *Repository of Arts*, Londres, 1808-1829. — A. E. Richardson. *London Houses from 1660 to 1820*, Londres, 1911. — S. C. Ramsey. *Small Houses from 1750 to 1820*, Londres, 1919. — C. Eastlake. *History of the Gothic Revival*, Londres, 1872. — J. Nash. *Mansions*, Londres, 1839. — S.-H. Brooks. *Cottage and Village Architecture*, Londres, 1839. — A. Pugin. *An Apology... of Gothic Architecture*, Londres, 1847. — A. Barry. *Life and Work of Sir Charles Barry*, Londres, 1867. — A. Barry. *The Architecture of the New Palace of Westminster*, Londres, 1868. — J. Cawdor. *Cottage plans*,

Londres, 1869. — E. Newton. *Book of Houses*, Londres. 1890. — M. Adams. *Modern Cottage Architecture by various architects*, Londres, 1904. — C. Holme. *Modern British domestic Architecture*, Londres, 1901. — M. H. Scott. *Houses and Gardens*, Londres, 1906. — L. Weaver. *Small country houses of to-day*, Londres, 1910-1919. — Sir Charles Nicholson and Charles Spooner. *Recent English Ecclesiastical Architecture*, Londres, 1915.

SCULPTURE

W. Scott. *The British School of Sculpture*, Londres, 1871. — A. Raymond. *Life and Work of Sir F. Chantrey*, Londres, 1904. — Stannus. *Alfred Stevens and his Work*, Londres, 1891. — M. Spielmann. *British sculpture of to-day*, Londres, 1901. — K. Parkes. *Sculpture of to-day*, Londres, 1921.

PEINTURE

R. See. *English Pastels*, Londres, 1911. — G. C. Williamson. *Portrait miniature*, Londres, 1910. — Lord Gower. *Sir David Wilkie*, Londres, 1902. — Lord Carnarvon. *Sir William Beechey*, Londres, 1910. — Bingon. *Masters of English landscape painting, Cotman, Cox, De Wint*, Londres, 1907. — H. Cundall. *History of British water-colour painting*, Londres, 1908. — W. Armstrong. *Turner*, Londres, 1902. — A.-B. Chamberlain. *Constable*, Londres, 1903.— C.-J. Holmes. *Constable and his influence on landscape painting*, Londres, 1902. — C.-R. Leslie. *Memoirs of the Life of John Constable*, Londres, 1845. — F. Wedmore. *Etching in England*, Londres. — A.-C. Whitman. *The Masters of Mezzotint*. — J. Ruskin. *Art of the English XIX*th *Century*, Londres, 1884. — E. Cook and A. Wedderburn. *The works of John Ruskin*, Londres, 1903-1912. — R. de la Sizeranne. *La peinture anglaise contemporaine, 1844-1891*, Paris, 1895. — W. Holman Hunt. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londres, 1905. — H.-C. Marillier. *Rossetti*, Londres, 1901. — H. Quilter. *Holman Hunt*, Londres, 1892. — B. Scott. *Letters from Holman Hunt*, Londres, 1892. — A.-L. Baldry. *Millais*, Londres, 1919. — W. Armstrong. *Sir John Millais bart.*, Londres. — Julia Cartwright. *Sir Edward Burne-Jones*, Londres, 1894. — Schleinitz. *Burne-Jones*, Leipzig, 1901. — Mrs. Barrington. *Catalogue of paintings by G.-F. Watts*, New York, 1884. — J. Cartwright. *G.-F. Watts*, Londres. — Mrs. Lang. *The life and work of Frederick Leighton*, Londres. — H. Zimmermann. *Alma-Tadema*, Londres. — W. Armstrong. *Orchardson*, Londres. — H.-W. Herkomer. *My school*, Londres, 1905. — W.-L. Courtney. *Professor Herkomer and his work*, Londres, 1899.— W.-S. Loftie. *Landseer and animal painting*, Londres, 1891.— L. Heinemann. *British contemporary artists*, Londres, 1899. — C. Monkhouse. *British contemporary artists*, Londres, 1899. — J. Annam. *The Glasgow School of Painters*, Glasgow, 1908. — C. Holme. *The Royal Institute of Painters in Water-Colours*, Londres, 1906. — Birrel. *Some Contemporary English Artists*, Londres, 1920. — R. Fry. *Vision and Design*, Londres, 1917. — C. Bell. *Since Cézanne*, Londres, 1922. — H. Cundall. *Masters of water-colour painting*, Londres, 1923. — G. Holme. *British water-colour painting up to-day*, Londres, 1921. — P. Widener. *Pictures of the British Schools*, Londres, 1915. — F. Rutler. *Some contemporary artists*, Londres, 1922. — G. Williamson. Portrait miniature. *The Studio*, 1910.

CHAPITRE X

L'ESTAMPE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXE SIÈCLE[1]

Appuyée sur une tradition séculaire, la gravure était parvenue, à la fin de l'ancien régime, à un degré de sage perfection qui semblait lui assurer désormais une carrière paisible. Mais l'époque contemporaine est agitée par de grands conflits de goûts et de sentiments qui ne pouvaient rester sans écho sur les arts graphiques. Les graveurs s'engagent dans la bataille à la suite des maîtres de la peinture. Souvent même nous les trouvons à l'avant-garde, montrant la voie aux peintres et même aux écrivains.

Ne nous défendons pas trop d'employer ce style belliqueux, qui est d'époque. Il ne va plus être question de simples nuances entre artistes nourris d'une même doctrine. Des esthétiques opposées se heurtent, servies par les techniques les plus diverses. Tandis que les professionnels s'astreignent à maintenir les traditions classiques de la taille-douce appliquée à la reproduction des tableaux, l'estampe originale passe au premier plan. Les peintres-graveurs méprisent les studieux tours de force du burin. Eau-forte, pointe-sèche, aquatinte, vernis mou, tout leur est bon, pourvu que la pensée s'exprime avec une désinvolture hardie.

Mais ces procédés sont encore trop lents pour une hâte d'expression toujours plus impatiente. Une invention heureuse, la lithographie, va provoquer une véritable pluie d'images, improvisées au jour le jour. Des genres nouveaux, ou presque, la caricature politique, l'estampe militaire, le dessin de mœurs, vont jouer dans la vie sentimentale un rôle des plus actifs.

1. Par M. Jean Laran.

Enfin, en attendant l'invention de la photographie et de ses dérivés, la vieille gravure sur bois va être rénovée, organisée presque industriellement, et permettra une multiplication sans précédent des journaux et des livres illustrés.

Ne serait-ce que par le nombre, le siècle dernier se présente dans des conditions inédites. C'est par centaines de milliers que se comptent les gravures contemporaines dans les grands musées d'estampes.

Aussi ne nous en voudra-t-on pas si nous sommes contraint de passer sous silence nombre d'excellents praticiens de tous pays, qui eurent, en leur temps, une légitime notoriété et occupent encore une place honorable dans les collections. Nous n'avons pas hésité à sacrifier bien des noms, afin de réserver un peu de place à quelques hommes dont la personnalité déborde les limites du genre, intéresse l'histoire générale de l'art et enrichit d'émotions nouvelles le trésor de la sensibilité humaine.

Le même parti-pris nous a conduit à ne pas souligner les divisions géographiques. L'étoffe de plus d'une école nationale est faite précisément de ces œuvres secondaires que nous étions obligés de négliger ici. Mais peut-être aurons-nous ainsi mis en lumière une des caractéristiques essentielles de la gravure. Mobiles et nombreuses, ses œuvres franchissent les frontières dès leur naissance et répandent instantanément dans le monde la langue internationale de l'art.

LA GRAVURE DE REPRODUCTION

« La gravure, écrivait avec quelque mépris Quatremère de Quincy en 1791, est un procédé ingénieux de dessin sur cuivre qui, par le moyen de l'impression, multiplie le dessin. C'est un mode de peinture imparfait, qui, par le moyen des ombres et des clairs, rend l'apparence incomplète des objets.... » Et le graveur Gaucher réplique, au nom de ses confrères, par la définition de Cochin : « La gravure est l'art de faire passer les beautés d'une langue très riche dans une autre qui l'est moins, à la vérité, mais qui offre des équivalents inspirés par le génie ».

Pour être moins impertinente, cette conception n'en réduit pas moins les graveurs au rôle de traducteurs. Leur seule raison d'être est de réaliser ce tour de force : enfermer sur une petite planche de cuivre les amples compositions du peintre; avec d'implacables outils d'acier, avec le noir de l'encre et le blanc du papier, évoquer la liberté de son pinceau et la richesse de sa palette. Pour faire plus encore et ajouter des qualités nouvelles à l'œuvre originale, il faut que le graveur soit doué d'un robuste tempérament et armé d'un métier prodigieux. Aussi

ce programme austère est-il la pierre de touche du véritable professionnel. C'est aux graveurs de reproduction que, pendant un siècle, s'ouvre en France l'Académie des Beaux-Arts. C'est pour eux seuls qu'on fonde à Paris, en 1804, un prix de Rome biennal de gravure.

Les mezzotintistes anglais. — La même hiérarchie règne en Angleterre. Mais les interprètes de Reynolds y avaient usé avec tant



Fig. 254. — Henriquel-Dupont : Cromwell devant le cercueil de Charles Ier. Gravure à l'aquatinte, d'après P. Delaroche. 1833.

de succès de la manière noire qu'elle reste le procédé en faveur.

Charles Howard Hodges (1764-1837) l'enseigna à Samuel Reynolds (1773-1835), qui le transmit lui-même à Samuel Cousins (1801-1887). Chargés d'honneurs, ainsi que leur brillant rival Charles Turner (1773-1857), ils prolongèrent de trois quarts de siècle la faveur du public pour les noirs veloutés de la mezzotinte. Mais aucun d'eux n'a le nerf nécessaire pour triompher de la mollesse et de la lourdeur du procédé, et leur couleur généreuse cache une charpente assez banale.

Le burin. — En France, c'est le burin qui reste l'instrument officiel. Bervic (1756-1822), qui est le plus illustre représentant de la tradi-

tion, a donné en 1798 le modèle du métier classique dans son *Éducation d'Achille*, d'après Regnault. Il joue en virtuose de ce jeu difficile, où rien n'est laissé au hasard. L'alternance de tailles légères ou profondes, soutenues par des points intermédiaires, les savants croisements en losanges plus ou moins aigus n'ont pas de secrets pour lui. Son outil impeccable évoque le relief avec autant de netteté glaciale que le ciseau d'un Canova. Une quinzaine de planches ont suffi à remplir sa vie laborieuse.

Cette perfection désespérante n'a pas été dépassée par Auguste-Gaspard-Louis Boucher-Desnoyers (1779-1857), qui, par son maître Pierre-Alexandre Tardieu, se rattache, lui aussi, à la tradition de Wille. Boucher-Desnoyers, qui entra à l'Institut en 1816, et fut créé baron en 1828, était qualifié par son métier lisse et correct pour traduire les peintures de Gérard. Son *Bélisaire* et son *Talleyrand*, d'après ce maître, furent célèbres, ainsi que ses estampes d'après Raphaël : *La Vierge au poisson* (1822), *La Vierge de la maison d'Albe* (1827), *La Transfiguration* (1839) et *La Vierge de saint Sixte* (1845).

Il faut se reporter à ces exemples pour comprendre comment Henriquel, qui nous semble incarner aujourd'hui la gravure classique, fit longtemps figure de novateur et presque de révolutionnaire. Louis-Pierre Henriquel-Dupont, né en 1797, reçut une formation de peintre dans l'atelier de Guérin, où il noua des relations avec Géricault, Delacroix et autres romantiques, avant de faire chez Bervic un sévère apprentissage de buriniste. Après avoir manqué de peu le prix de Rome de gravure, en 1816 et 1818, il dut accepter des travaux commerciaux, qui eurent du moins l'avantage de l'initier aux ressources plus promptes de l'eau-forte et de l'aquatinte. Si l'on ajoute l'influence de quelques estampes chaudement colorées de Woollett, on a les éléments d'un métier aussi solide que souple et varié.

Dans son *Cromwell* de 1835, d'après Delaroche, c'est l'aquatinte qui lui fournit la gamme extraordinairement étendue de ses valeurs. Mais le burin lui donne des noirs aussi puissants dans l'estampe qui fut son premier grand succès, le *Lord Strafford allant à l'échafaud*, gravé en 1840, d'après Delaroche. Il sait recourir à un métier plus sévère encore quand il doit lutter, dans son *Bertin l'aîné* (1840-1844), avec l'inexorable dessin d'Ingres. Six années de travail furent remplies par la gravure de l'*Hémicycle de l'École des Beaux-Arts*, d'après Delaroche, qui triompha à l'Exposition de 1855 et valut à l'auteur la médaille d'honneur. Et c'était merveille en effet d'avoir introduit tant d'unité, avec tant de ferme souplesse, dans une planche de deux mètres soixante de large. Henriquel était de l'Institut depuis 1849. Il fut nommé professeur à l'École des Beaux-Arts en 1863, commandeur de la Légion d'Honneur en 1878. Quand il mourut, en 1892, il était depuis longtemps le roi incontesté de la gravure classique.

Beaucoup de noms, en France et à l'étranger, mériteraient d'être cités après le sien, car la tradition du beau burin s'est prolongée au delà de la période que nous étudions. Aucun ne nous semble plus digne d'être rappelé que celui de Luigi Calamatta (1801-1869), qui partagea sa vie entre la France, la Belgique et son pays natal, l'Italie. Ce fut l'interprète préféré d'Ingres. Son portrait de *Guizot*, gravé en 1839-1840 d'après Delaroche, peut lutter avec les plus beaux Henriquel par la sûreté magistrale du dessin, par la gamme étendue des valeurs, par l'étonnante variété qu'il sait conserver dans un métier aussi rigoureux.

Autres procédés. — La vogue croissante de l'eau-forte, de la lithographie et même du bois ne pouvait manquer de tenter les graveurs d'interprétation, et certes d'excellentes reproductions de tableaux ont été obtenues avec ces procédés. Mais l'orthodoxie qui a longtemps considéré ces techniques comme inférieures se justifie en un certain sens. Leur premier mérite est de pouvoir exprimer le feu de l'invention. Aussi n'était-ce point aux graveurs de profession, mais aux peintres qu'il était donné d'en découvrir les plus précieuses ressources.

L'EAU-FORTE DE PEINTRE

Les œuvres que nous venons d'évoquer sont par excellence des estampes murales. L'estampe originale a le plus souvent une autre destination. C'est la confidence d'un artiste. Il ne lui est pas interdit d'affronter l'épreuve de l'encadrement, mais, quand elle n'est pas destinée à l'album, au livre, ou au journal, sa place naturelle est dans les portefeuilles, où l'enferment dévotement les collectionneurs.

Goya. — Ni par leur date, ni par leur esprit les premières estampes de Goya n'appartiennent à l'époque contemporaine. C'est vers 1770 qu'il grava *La fuite en Égypte* et le *Saint François de Paule*; c'est en 1778 qu'il publia sa suite célèbre de seize pièces d'après Velázquez. Tout ce qui peut recommander les œuvres de cette époque, le travail léger et capricieux de la pointe, la recherche des effets de lumière papillotante, tout cela n'ajoute guère à l'art de son ancêtre Ribera et surtout de Tiepolo, dont il s'est manifestement inspiré.

Mais les vingt premières années du XIXe siècle virent paraître plusieurs séries, qui seront rééditées à différentes reprises jusqu'à nos jours et qui exerceront sur l'art de notre temps une profonde influence.

Goya avait cinquante-trois ans quand parut à Madrid, en 1799, la première suite complète des *Caprices*, à laquelle il travaillait depuis

cinq ou six ans. Huit rééditions, dont trois du vivant de l'artiste, n'ont pas épuisé le succès de ces quatre-vingts planches. Il y a de tout dans ce recueil : scènes de mœurs, satires politiques, plus ou moins transparentes, à l'adresse du roi Charles IV, du prince de la Paix et de leurs favoris et favorites, et surtout visions fantastiques de sorcières et de revenants. La sagacité des commentateurs a été parfois aidée par les annotations manuscrites de l'artiste, comme c'est le cas pour l'estampe reproduite ci-contre : « A la chasse aux dents. Les dents de pendu sont très efficaces pour jeter des sorts ; sans cet ingrédient, on ne ferait rien qui vaille. N'est-ce pas pitié de voir le vulgaire croire à de telles sottises ! » Le plus souvent, il ne faut chercher dans ce commentaire que les aphorismes d'une philosophie plus obscure et plus ingénue encore. Le titre du recueil, *Caprices*, et la légende de la planche 43 : « Le sommeil de la raison enfante des monstres », nous avertissent suffisamment qu'il s'agit surtout des fantaisies d'une pointe et d'une imagination vagabondes. Mais précisément ce qu'il y a d'énigmatique dans les sujets concourt à l'effet. Ce sont des poèmes romantiques avant la lettre, grâce à qui l'étrange, le diabolique et le macabre prennent pour longtemps droit de cité dans l'art.



Fig. 255. — Goya : Les Dents de pendu (*Caprices*, n° 12). Gravure à l'eau-forte. Vers 1800.

Plus célèbre encore est la suite des *Désastres de la Guerre*, gravée vers 1810, pendant la guerre d'Espagne ou peu après, mais qui ne donna lieu à une édition complète qu'en 1863. En traitant le même sujet, deux siècles auparavant, Callot n'avait rien laissé à imaginer à son successeur, et tout aurait été dit sur le meurtre, l'incendie, le viol, les supplices

variés et en général toute la sauvagerie du soudard, si la pointe du graveur lorrain, toujours limpide, brillante et gracieuse, avait su parler au cœur autant qu'à l'esprit. Avec ses maladresses et ses brutalités, avec son sens du fantastique, Goya est autrement armé pour émouvoir. Il évoque le cauchemar, et nous sommes néanmoins tout disposés à le croire quand il inscrit au bas d'une de ses scènes d'horreur : « J'ai vu cela ».

On nous permettra de ne pas retrouver dans les trente-trois planches de la *Tauromachie*, très souvent rééditées depuis 1815, le même art



Fig. 256. — Goya : La Frayeur (*Proverbes*, n° 2). Gravure à l'eau-forte. Vers 1819.

d'extraire d'un sujet les éléments plastiques. L'*aficionado* semble avoir vibré plus que l'artiste au spectacle de l'arène.

Les *Proverbes*, tardivement publiés en 1850, semblent dater de 1819 environ. L'auteur les avait baptisés *Disparates* (extravagances), et il avait en effet dépassé en fantastique les imaginations les plus étranges des *Caprices*.

Cet œuvre d'aquafortiste, qui compte deux cent soixante-sept planches, est le plus riche en poésie qui ait été composé depuis Rembrandt, dont Goya se réclame d'ailleurs. Il rappelait fort à propos que la gravure est bien autre chose qu'un exercice de bon praticien. La spontanéité de l'expression, le travail cursif de la pointe, relevé par un grain d'aquatinte, le dédain de la perfection manuelle, toutes les négligences et toutes les

inégalités d'un dessin tantôt magistral et tantôt enfantin, tout cela, c'est, au seuil du XIX[e] siècle, une grammaire et une esthétique nouvelles, dont les bienfaits et les dommages sont encore vivants.

Les paysagistes anglais du début du XIX[e] siècle. — C'est l'Angleterre qui nous fournit le plus riche ensemble de symptômes précurseurs de l'eau-forte nouvelle.

Tel paysagiste, comme Thomas Girtin (1775-1802), esquisse joliment



Phot. Donald Macbeth.

Fig. 257. — Andrew Geddes : Le parc de Richmond. Gravure à l'eau-forte.

à la pointe, en 1802, des *Vues pittoresques de Paris et de ses environs*, que F.-C. Lewis terminera à l'aquatinte. L'illustre ami de Girtin, William Turner, opère de même pour son *Liber Studiorum*, recueil d'esquisses tout inspiré de l'esprit de Claude Lorrain, qui parut de 1807 à 1819, avec le concours de divers graveurs.

Nous trouvons un aquafortiste plus complet en John Crome (1768-1821), dont la célèbre *Lande de Mousehold*, gravée en 1802, évoque sans trop de dommage le souvenir de Ruysdaël. John Sell Cotman (1782-1842), qui a gravé d'un trait gras et décidé, et E.-T. Daniell (1804-1842), plus sensible et plus délicat, forment avec Crome ce que l'on a appelé l'école de Norwich.

L'Écosse a vu naître deux graveurs plus intéressants encore.

Sir David Wilkie (1785-1841) et Andrew Geddes (1789-1844) ont étudié passionnément Rembrandt. Avec le sens de l'effet, ils lui ont emprunté, selon leurs moyens, sa conception même de l'estampe, jeu savant de blanc et de noir, sous l'apparence d'un croquis négligé. Les pointes sèches (paysages, portraits, scènes de mœurs ou d'histoire) qu'ils ont gravées l'un et l'autre entre 1812 et 1826 contiennent déjà la formule de toute l'eau-forte originale du XIXe siècle.



Fig. 258. — Célestin Nanteuil : Frontispice de *Notre-Dame de Paris*. Gravure à l'eau-forte. 1833.

L'eau-forte de peintre en France, de Delacroix a Millet et Corot. — Presque tous les peintres de notre temps ont gravé, et l'on aurait peine à en citer qui n'aient jamais manié la pointe.

Ici plus encore qu'ailleurs, Delacroix joue surtout un rôle d'initiateur. Ses premiers essais, de 1814 et 1816, nous le montrent, comme tant d'autres, à l'école de Rembrandt. Plus tard, auprès d'une vingtaine de croquis à la pointe d'une gaucherie qui sembla savoureuse, il a gravé deux aquatintes, *Intérieur d'hôpital militaire* (1828) et *Un forgeron* (1833), puissamment éclairées et qui sont des pages de graveur.

Decamps est un technicien trop habile pour ne pas avoir dépassé la période des essais. Et, en effet, on peut citer de lui quelques petites pièces pleine de ragoût, comme sa *Joueuse de vielle*, son *Joueur de binion* et son *Moulin à vent*, tous trois de 1834.

La longue carrière de peintre de Célestin Nanteuil (1813-1873) est assez oubliée aujourd'hui. Mais, en attendant de mentionner son rôle

comme lithographe et vignettiste, il faut signaler quelques eaux-fortes d'une exceptionnelle qualité et surtout son illustration des *Œuvres de Victor Hugo* publiées chez Renduel en 1833. Féru des idées nouvelles, Nanteuil incarnait, suivant le mot de Théophile Gautier, « le jeune homme moyen âge ». Personne n'a mieux amalgamé que lui le décor gothique et Renaissance suivant la pure formule romantique. Mais il est mieux qu'un archaïsant. Le travail extraordinairement sensible et précieux de sa pointe ajoute au clavier du graveur une corde délicate qui n'avait pas encore vibré.

Charles Jacque (1813-1894) restera lui aussi comme graveur plus



FIG. 259. — Daubigny : L'ondée. Gravure à l'eau-forte. 1850.

sûrement que comme peintre. Son œuvre considérable (plus de quatre cents pièces) s'ouvre en 1850 avec des imitations de Rembrandt, qui demeurera, avec Van Ostade, son principal inspirateur. Jacque est le graveur des scènes et des paysages rustiques. Mais la poésie des champs n'est qu'un prétexte à nous montrer la virtuosité d'un exécutant singulièrement alerte et expert. Il affectionne les formats minuscules qui servent cette virtuosité. Certaines pièces, *Le tueur de cochons* (1844), *Troupeau de porcs fuyant* (1846), les *Six sujets* (1849), sont des morceaux d'anthologie.

Plus raffiné encore est Adolphe Hervier (1818-1879), le spirituel paysagiste de la lignée de Bonington, qui a laissé, avec des aquarelles d'une rare élégance, de petites eaux-fortes cuisinées avec un art parfait. Sa pointe excelle à croquer un bateau, une maison de pêcheurs, une cuisine rustique. Hervier use avec bonheur des morsures superposées

et de la roulette, qui lui donnent une gamme finement nuancée. Son œuvre s'ouvre en 1840, pour se poursuivre jusqu'en 1870. Les *Croquis du voyage de 1843*, gravés sur acier, sont une de ses meilleures réussites.

Le grand paysagiste Charles-François Daubigny (1817-1879) est un graveur plus naïf. Mais, dans ses cent vingt-sept eaux-fortes comme dans ses peintures, il ne s'est pas contenté, comme tant d'autres, d'exploiter une agréable formule. Son talent évolue sans cesse, et son amour de la nature s'exprime par des moyens toujours plus directs. Ses premiers essais de paysages, en 1838, comme ses vignettes pour les



Fig. 260. — Corot : Paysage d'Italie. Gravure à l'eau-forte. 1865.

Chants et Chansons populaires de la France, en 1843, ont un charme de sincérité et de modestie. Mais déjà, dans les deux *Cahiers* de 1850 et 1851 et dans les petites planches qui leur font suite, se dégage une personnalité. Il n'y a pas là seulement un authentique parfum champêtre, un pieux amour de la nature et de la lumière : il y a quelques effets saisissants, comme le *Lever du soleil*, les *Charrettes de roulage*, les *Cerfs sous bois* et *L'ondée*. Bientôt Daubigny élargissait encore son style. Dans son *Buisson*, gravé en 1855 d'après Ruysdaël, il s'égalait à la manière âpre et puissante de son modèle. Des planches comme *Le grand parc à moutons*, gravé en 1860 d'après sa propre peinture, ou *L'arbre aux corbeaux*, de 1867, sont d'une franchise presque brutale. D'autres imiteront cette langue un peu sommaire, sans comprendre la leçon de Daubigny, qui n'a atteint la maîtrise que pas à pas.

Les dix ou douze eaux-fortes qui assurent au grand peintre Millet (1814-1875) une place dans l'histoire de l'estampe sont assez tardives : *La couseuse* et *La baratteuse* sont de 1855; *La bouillie*, de 1861 ; *Le départ pour le travail*, de 1863. Ce sont d'austères dessins à la pointe, d'une simplicité puritaine. On ne se douterait guère, à voir ce métier un peu revêche, que l'artiste avait reçu pour ses premiers essais, vers 1849, les conseils de ce subtil praticien qu'était Charles Jacque.

Un autre grand paysagiste, qui appartient au début du siècle, n'a produit lui aussi des estampes que sur le tard. Corot (1796-1875) avait ébauché vers 1845 le trait de son *Souvenir de Toscane*, puis il en avait oublié le cuivre pendant quinze ans dans une boîte à clous. Deux libres croquis de Ville-d'Avray, *Le bateau sous les saules* et *L'étang au batelier*, datent respectivement de 1857 et 1862. Puis, entre 1865 et 1870, il confia encore au cuivre sept ou huit improvisations, parmi lesquelles il faut citer : *Souvenir d'Italie*, *Environs de Rome*, *Souvenir des fortifications de Douai* et le *Dôme florentin*. Corot est plus insoucieux encore de technique que Millet. Il laisse à Bracquemond ou à d'autres le soin de faire mordre ses planches. Mais il a sauté hardiment par-dessus les difficultés du métier. Son trait court avec une extraordinaire liberté, vibrant d'émotion, comme une corde de violon, impatient de rendre la lumière radieuse, la noble intimité d'un paysage, l'élégance sinueuse des troncs d'arbres, la légèreté frémissante des feuilles. Ces quelques pages sont des hymnes du plus spontané et du plus harmonieux des poètes de la nature.

Meryon. — Toutes les eaux-fortes que nous venons d'évoquer ont le caractère de croquis. Savantes ou naïves, ces notes ont toujours le charme et la faiblesse de l'esquisse. C'est à Meryon qu'il était réservé d'aller plus loin et de donner, en une langue aussi concise et aussi personnelle que quiconque, des images plus fermes et plus achevées que celles des plus laborieux burinistes.

Charles Meryon est né aux Batignolles en 1821. Son père, un médecin anglais, n'avait fait en France qu'un court séjour. Sa mère était Mlle Chaspoux, du corps de ballet de l'Opéra.

Lors d'un voyage à Marseille, Meryon s'était destiné à la carrière de marin. Il entra à l'École navale de Brest en 1837, reçut l'épaulette, et courut le monde. Mais, dit-il lui-même, il ne se sentait point assez solidement construit, au physique comme au moral, pour le commandement. Attiré par « les arts », il donna sa démission d'enseigne de vaisseau.

Après s'être fixé à Paris, dans le vieux quartier Saint-André-des-Arts, et après avoir sagement copié l'*Apollon du Belvédère* et le *Jupiter Olympien*, sous la direction de Charles-François Phelippes, obscur et

consciencieux élève de David, Meryon se lança prématurément dans des compositions ambitieuses, qu'il ne put jamais finir de peindre. Il découvrit enfin sa voie, en 1849, en feuilletant des eaux-fortes d'Eugène Bléry, graveur de fleurs et de paysages. Il se mit à l'école de ce maître excellent, puisqu'il était savant en son métier, exact et pauvrement pourvu de personnalité. Bientôt, il put copier, d'une pointe incisive et volontaire, deux guerriers de Salvator Rosa, quelques animaux de Loutherbourg, Du Jardin et Van de Velde, dix marines ou paysages de Zeeman. De ce nombre était une vue de la Seine et du Louvre, qui acheva son initiation.



Fig. 261. — Meryon : Le Petit-Pont.
Gravure à l'eau-forte. 1850.

C'est dès lors, en effet, en 1850, après cette seule année d'apprentissage, qu'il entreprit sa série d'*Eaux-fortes sur Paris* et débuta par une vue magistrale du *Petit-Pont*. Meryon n'a certes pas découvert la poésie des paysages urbains. Tout près de lui encore, les lithographes multipliaient leurs variations pittoresques sur les vieilles pierres. Mais notre graveur dépasse le pittoresque et exprime, comme personne ne l'a fait, la saveur du vieux Paris. Ce qui est surprenant, c'est l'intensité d'expression qu'il obtient avec les moyens les plus sobres. Un dessin presque schématique, des noirs pour ainsi dire égaux, des lointains accusés avec la même imperturbable rigueur que les premiers plans, et cependant tout est rendu, la berge sablonneuse, l'enduit gras des murailles, la paresse de l'eau et l'atmosphère lourde d'un jour d'été, tant la vision est juste et franche.

Dès lors, la série se poursuit par des chefs-d'œuvre sans équivalent. C'est, en 1852, *La Tour de l'Horloge*, avec le Pont-au-Change, sur lequel sa pointe aiguë a exprimé, on ne sait par quel miracle, la chaleur du soleil

sur les pierres blanches. C'est la vision, claire et blonde, du porche fleuri de *Saint-Étienne-du-Mont*. C'est *La pompe Notre-Dame*, où l'air circule si bien à travers l'enchevêtrement des charpentes.

En 1853 paraît *Le Stryge*, qu'il avait d'abord baptisé « La Vigie », planche plus confuse que les précédentes, mais plus populaire, car le

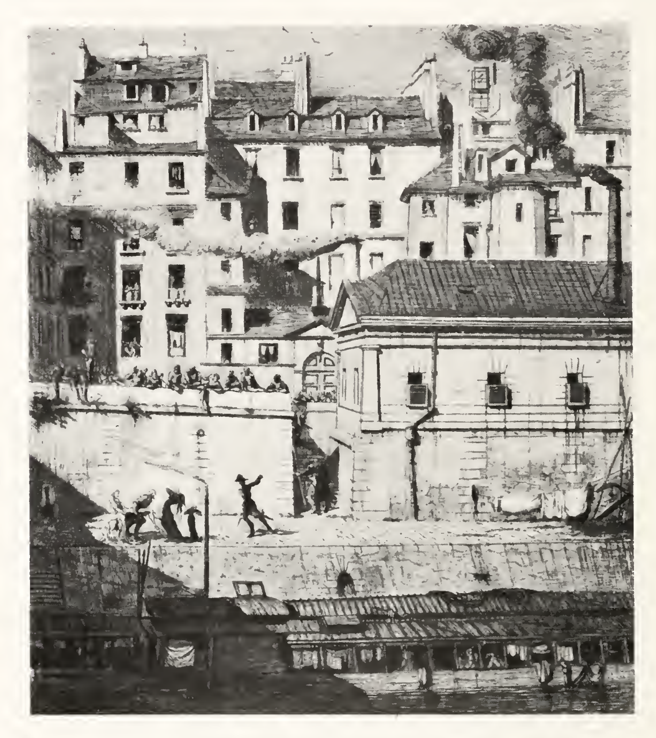


Fig. 262. — Meryon : La Morgue. Gravure à l'eau-forte. 1854.

diable de Viollet-le-Duc, accoudé en haut de la cathédrale et méditant sur la ville, était un thème facile à littérature. Puis vient *La galerie Notre-Dame*, refusée au Salon de 1853, élégante, harmonieuse, lumineuse jusque dans les ombres, et dont l'heureuse mise en page donne au spectateur l'illusion d'être suspendu dans l'espace.

En 1854 paraît *L'abside de Notre-Dame*, dont le travail plus compliqué enchante les amateurs timides. Puis, *La rue des Mauvais Garçons* (un gîte sombre au bas d'une vieille maison ventrue), évoquée en quelques traits

puissants. Enfin, *La Morgue*, le plus surprenant peut-être de ces tours de force. On n'y voit aucune habileté apparente, aucune coquetterie de métier : la pointe semble maniée comme le tire-lignes d'un architecte. Et nous avons là cependant l'odeur même de Paris. Quant à la variété des matières, elle tient du prodige. Un certain gris sur un toit de zinc, et certains blancs gras et éclatants des murailles sont le régal des artistes. Aucune peinture ne saurait fixer ces nuances avec une vérité aussi intense.

Imprimées de main de maître sur de vieux papiers charmants, les plus belles épreuves de ces admirables planches, que les amateurs se disputent aujourd'hui à des prix fabuleux, avaient alors difficilement preneur à un ou deux francs. Retiré dans le réduit obscur qu'il occupait depuis quelques années près de Saint-Étienne-du-Mont, l'artiste se sentait envahir par l'irritation et la mélancolie. Il avait d'ailleurs une santé délicate et une lourde hérédité (sa mère était morte aliénée en 1837). Bientôt la raison du plus sage, du plus équilibré des graveurs fut atteinte à son tour. Dès lors c'est une alternative de crises et de courtes périodes de détente, pendant lesquelles Meryon essaie de se remettre au travail. Parfois, hélas, il reprend ses anciennes planches, pour les couvrir d'additions saugrenues. Parfois, il grave patiemment des devises ou des emblèmes puérils. Mais il lui arrive aussi, comme dans son grand panorama du *Collège Henri IV* (1864), de se retrouver égal à lui-même. Sa dernière œuvre est une vue de *L'Ancien Louvre*, d'après Zeeman. Elle fut gravée en 1866, avant l'internement définitif de l'artiste à la maison de santé de Charenton. Il mourut en 1868.



Fig. 265. — Bracquemond : Meryon assis. Gravure à l'eau-forte. 1853.

Bracquemond. — Quatre ans avaient suffi à Meryon pour faire franchir à la gravure un pas décisif. Mais c'est à peine si, de son vivant, quelques intimes eurent le temps de deviner son génie.

C'est à son ami Félix Bracquemond (1833-1914) qu'il était réservé de tenir l'emploi de chef d'école. Ses premiers essais sont de 1849, et l'une de ses premières réussites, le *Haut d'un battant de porte* (quatre oiseaux pillards cloués sur une porte de grange), est de 1852. Il fut ami des peintres réalistes, puis des impressionnistes, et discuté comme eux : son célèbre *Érasme*, d'après Holbein, fut refusé au Salon de 1863. Mais il vécut assez pour connaître le revirement de la mode. *Le vieux coq* et l'*Edmond de Goncourt*, de 1882, ont été des événements dans le monde des graveurs. La médaille d'honneur suivit bientôt, en 1884.

Praticien exceptionnellement expert, théoricien plein de verve, Bracquemond a été pour les contemporains le champion de l'eau-forte et de la gravure originale. Mais sa personnalité est une des plus ondoyantes qui soient. Son œuvre, reflet changeant d'une époque, nous apparaît, avec le recul des années, comme l'épilogue des véritables conquêtes.

LA LITHOGRAPHIE

Déjà les aquafortistes avaient profondément modifié la notion même de l'estampe. Mais, pour ne pas demander la longue gymnastique préalable qu'exige le burin, l'eau-forte a néanmoins ses secrets, et il n'est pas permis à beaucoup d'artistes, comme à Meryon, d'arriver au chef-d'œuvre après un an d'apprentissage. Un procédé nouveau, d'assimilation plus facile et de pratique plus expéditive, a achevé de subordonner la perfection manuelle à l'imagination et à la sensibilité.

C'est à Munich, en 1796, qu'un auteur dramatique, Aloys Senefelder, servi par un heureux hasard, découvrit, en notant sur une pierre un compte de blanchisseuse, le principe de la lithographie. Il consiste, comme on le sait, à écrire ou à dessiner avec une matière grasse, encre ou crayon, sur un calcaire poreux au grain très fin. On lave alors la pierre avec une solution acidulée, qui attaque les surfaces non couvertes. Dorénavant, il n'y a plus qu'à encrer et à humecter alternativement : les parties humides refusant l'encre et les parties grasses refusant l'eau, le dessin primitif est indéfiniment conservé.

Par ce procédé, si simple en son principe, l'œuvre initiale peut être toujours renouvelée sur la pierre dans ses moindres détails, et il n'y a plus qu'à la transporter chaque fois sur le papier par l'impression. Pour pratiquer ce procédé de façon passable, il suffit de dessiner avec franchise. Tout dessinateur est un lithographe qui s'ignore.

Comment l'inventeur fut, selon l'usage, dépouillé de sa trouvaille, comment ses premiers concurrents connurent à leur tour la déconfiture, comment la lithographie fut mise à la mode par les essais de quelques

amateurs, et comment enfin deux nouvelles imprimeries furent ouvertes à Paris, l'une par le comte de Lasteyrie, en 1815, l'autre, l'année suivante, par le Mulhousien G. Engelmann, tout ceci est fort bien connu, et ce n'est d'ailleurs, jusqu'à cette date, que l'histoire d'un procédé.

Mais dès lors ce procédé tente la plupart des peintres. Quelques-uns, qui ne sont pas les moins célèbres, n'y ont vu que le moyen d'écouler une abondante imagerie. D'autres surent y découvrir les ressources d'un



Fig. 264. — Géricault : The Flemish farrier (Le maréchal ferrant flamand). Lithographie. 1821.

art nouveau, et nous aurons à peine la place d'énumérer les principaux d'entre eux.

Géricault (1791-1824). — Il doit être cité au premier rang des initiateurs. Ses *Bouchers de Rome* (1817) ne sont, comme tous les essais de la même époque, qu'un dessin assez gris et malaisé sur une pierre au grain trop grossier. Mais son tempérament énergique ne peut se satisfaire de ce langage un peu terne. Ce sont déjà des œuvres fortes que son *Retour de Russie* et son *Factionnaire suisse au Louvre* (1819). Deux ans plus tard, il est en pleine possession de son métier dans la série qu'il publie à Londres sous le titre : *Various Subjects drawn from Life.* Dans telle de ces estampes, comme le *Flemish farrier*, il parcourt une gamme étendue de

valeurs. Son modelé est déjà plein et nuancé; la croupe pommelée du boulonnais montre ces jolis gris soyeux où va exceller la lithographie. L'année suivante, dans ses *Études de chevaux* publiées chez Gihaut, les ombres ont plus d'enveloppe encore. Certaines planches, comme le *Cheval qu'on ferre* (1822), doivent à l'emploi du tampon et du grattoir des noirs francs et des blancs éclatants. Désormais, la lithographie possède son clavier complet.

Bien entendu, Géricault n'a trouvé des expressions neuves que parce qu'il avait quelque chose à dire. Son œuvre n'est pas seulement le prototype ou tout au moins le résumé de toute l'estampe romantique, depuis le moyen âge et les turqueries de Delacroix jusqu'à l'épopée guerrière de Charlet et de Raffet, en passant par les chevaux des Vernet. Il y a aussi chez lui une conception nouvelle de la scène de genre. Dans son *Maréchal ferrant flamand*, déjà cité, dans ses *Trois chevaux conduits à l'abattoir*, dans son *Cheval mort, effet de neige*, il y a une expression énergique de la vérité qui précède de loin tout l'art réaliste.

Eugène Lami (1800-1890). — On ne devinerait pas dans ce talent aimable le compagnon et le collaborateur de Géricault. C'est manifestement de l'eau-forte anglaise du xviii[e] siècle qu'il a transporté le style sur la pierre. Un trait spirituel de plume ou de crayon, soutenu par un léger frottis, lui fournit l'armature suffisante. Le reste est l'affaire d'une preste enluminure au lavis, dont l'artiste donne le modèle et qui est répétée très fidèlement par des « petites mains » exercées. Ainsi est conçue sa première lithographie, *Arlequin et Scapin* (1817). Ainsi sont traitées les séries suivantes, *Les contretems* (1823-1824), *Les six quartiers de Paris* (1827), *La vie de château* (1828), le *Voyage en Angleterre* (1829). C'est une agréable imagerie, enjouée et élégante sans prétention. Son dandysme de bon ton est d'ailleurs servi par de jolies qualités d'exécutant. Dans son *Bal costumé* de 1831, son crayon est d'une souplesse et d'une distinction fort séduisantes.

Delacroix. — Il ne pouvait manquer de s'essayer à la technique nouvelle. Son œuvre sur pierre s'ouvre dès 1817 par des caricatures ou des pièces d'actualité, péchés de jeunesse, dont l'auteur lui-même ne s'exagérait pas l'importance. En 1825, avec ses six *feuilles de médailles antiques*, il semblerait qu'il va doter la lithographie d'un dessin ample, de modelés gras et d'éclairages généreux. Mais il s'arrête sur cette voie, et l'on chercherait vainement dans la suite de son œuvre la sensibilité ou la liberté que l'on rencontre dans les rares essais d'un Goya ou d'un Prud'hon, pour ne parler que de ses prédécesseurs.

C'est au contraire une facture bien étriquée que celle du *Faust*, dont

les dix-huit planches parurent en 1828. Mais, si l'exécution en est pauvre, le sujet était d'un romantisme échevelé, le dessin portait un défi au style davidien. Ce fut, selon le mot de M. Beraldi, « la profession de foi de la jeune école », et de nombreuses éditions n'en épuisèrent pas le succès auprès des artistes.

Les seize planches de *Hamlet* furent commencées en 1834 et terminées en 1843. Si l'étoffe est un peu plus ample, l'écriture reste encore bien contrainte. L'œuvre est sans doute un repère important dans l'évolution de la mode. Mais, quand il est question de l'élargissement du style en lithographie, 1834 n'est pas l'année de *Hamlet* : c'est celle où Daumier a publié *La rue Transnonain*.



Fig. 265. — Bonington : La cathédrale Notre-Dame à Rouen. Lithographie. 1824.

Bonington et les paysagistes. — L'histoire du paysage lithographié pourrait presque se confondre avec celle d'une publication célèbre, les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, fondée en 1820 par le baron Taylor et dont l'édition se poursuivit jusqu'en 1878. Fidèles au titre de l'ouvrage, les illustrateurs y collectionnèrent les clochers flamboyants, les porches fleuris, les ruines féodales, les voûtes sombres, les vieilles demeures moyenâgeuses, les gorges farouches, les roches fantastiques, avec un zèle qui annonçait notre inépuisable appétit d'archéologie et de tourisme.

Dès 1824, le genre passe du domaine du métier dans celui de l'art, quand Bonington publie sa *Rue du Gros-Horloge à Rouen*. Il y a là mieux qu'un agréable document. Ce sont les jeux de la brume et du soleil, les

chatoiements de la lumière sur l'ornementation luxuriante des vieilles façades, l'animation pittoresque de la foule.

Dans *La Tour du Gros-Horloge à Évreux*, de la même année, l'artiste atteint à des tonalités plus précieuses encore. Le crayon, doucement promené sur la pierre, y produit ces gris nacrés que ne donne aucun autre procédé.

La vision est plus claire peut-être, le métier plus alerte et plus élégant encore, dans certaines planches des *Restes et Fragments de l'architecture du moyen âge*, publiées chez Feillet en 1824. Citons tout au moins deux vues de Rouen : *La cathédrale Notre-Dame* et *L'entrée du Palais de Justice*.

La mort prématurée de l'artiste interrompt cette œuvre, qui tient en quatre années : 1824-1828. Mais une nombreuse lignée s'y rattache. Ce ne sont pas seulement les professionnels de l'album de paysages qui procèdent de lui en tous pays, mais des artistes comme Decamps, Paul Huet, et surtout Eugène Isabey et Hervier, l'ont certainement étudié avec profit.

Portraits et types romantiques : Devéria. — Quand on évoque l'image des hommes — et surtout des femmes — de 1830, c'est le plus souvent à certaines lithographies que l'on pense.

Nous sommes surtout tributaires d'Achille Devéria (1800-1857). Avec une quarantaine d'excellents portraits, il nous a laissé d'abondantes collections de beautés brunes ou blondes, sans parler des sujets sentimentaux ou égrillards, et d'innombrables planches de costumes, le tout traité d'un crayon brillant et facile. C'est toute l'époque vue par un homme aimable et superficiel. On feuillette ce *corpus* avec plaisir, et un examen plus prolongé ne dégage, somme toute, pas plus de fadeur que la production courante du XVIII[e] siècle.

Achille Devéria s'était condamné à cette écrasante production pour assurer à son frère cadet, Eugène, la liberté de poursuivre sa carrière de peintre. Mais l'art a sa morale, dure à tous ceux qui font, même pour les raisons les plus honorables, des avances au public. C'est à peine si quelques pièces de Devéria échappent à cette loi sévère. Même dans les meilleures, comme l'*Alexandre Dumas assis* de 1829, l'apparence hardie et désinvolte du dessin dissimule mal un faux pli mercantile.

Ses émules, Grevedon (1780-1860) et le peintre Jean Gigoux (1806-1894), pourraient souvent lui être opposés sans désavantage. Mais la belle époque du portrait lithographié ne dure pas dix ans. Peu à peu, même chez les artistes que nous venons de nommer, l'influence de la photographie refroidit le dessin. Puis le genre lui-même disparaît, tué par le nouveau procédé.

L'ESTAMPE MILITAIRE. CHARLET ET RAFFET. — C'est encore un genre dont la lithographie s'est emparée et où elle est restée sans rivale. Ce n'est pas seulement le commerce des planches d'uniformes et l'art officiel des gravures de batailles qui se trouvent soudain doués d'une vie inconnue. La peinture elle-même n'a jamais rien donné qui égale l'épopée tracée sur la pierre par deux dessinateurs de génie.

Nicolas-Toussaint Charlet, né à Paris en 1792, était, à la Restauration, un petit commis de mairie. Il était, en bon Parisien, frondeur et



FIG. 266. — Charlet : La prise de Berg-op-Zoom. Lithographie. 1818.

cocardier. Fils d'un dragon de la République, il avait combattu lui-même dans la garde nationale en 1814 et professait pour l'empereur une admiration qui lui coûta son poste. Il donna alors pour vivre quelques leçons de dessin, ce qui lui fut une occasion de l'apprendre un peu. Il n'était encore rien moins que savant lorsqu'il trouva, en 1817, sa véritable vocation en publiant chez Delpech et Lasteyrie des petits soldats dans la manière de Carle Vernet.

Mais, en cette même année, il entrait dans l'atelier de Gros et y prenait contact avec les peintres de la jeune école. Un *Grenadier de Waterloo*, qui eut alors un soudain succès, est proche parent des estampes de Géricault, camarade d'atelier et bientôt ami de Charlet.

La manière de l'artiste se détend d'ailleurs assez vite et fait place à

un crayonnage un peu commun. Plus tard, il se laissera influencer par la facture serrée de son disciple Raffet. Mais il faut bien dire qu'à aucun moment ce n'est le dessin qui constitue la véritable originalité de Charlet. Un entrain, une verve, une imagination infatigables animent son œuvre entier. C'est de 1818 que date l'estampe *Prise et siège de Berg-op-Zoom à la petite Provence*. Où trouverait-on auparavant ce souffle héroï-comique?

Dans ses scènes de caserne, comme dans ses souvenirs de l'épopée impériale, c'est une création continuelle de types impérissables : le vieux grognard, le fricoteur, le conscrit, le gamin de Paris. Ils s'expriment en mots gais, bien timbrés, souvent touchants, parfois profonds, qui résument à merveille une situation et passent en proverbe : « Je grogne, c'est mon idée, ça n'empêche pas les sentiments »; « Je vous ferai fusiller tous..., et nous verrons ensuite! »; « C'est toujours les mêmes qui tient l'assiette au beurre »; « A bien dire, ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, c'est le chien »; « Jeune, j'avais des dents et pas de pain. Vieux, j'ai du pain et pas de dents »....

Il faut s'arrêter, car l'œuvre a douze cents pièces, et le bagout de l'auteur est intarissable. Nous ne voudrions pas laisser croire que son mérite est surtout d'ordre littéraire. Texte et planche sont les éléments inséparables d'un art nouveau, art plébéien, qui sent le vin bleu, mais qui a tracé la voie à quelques-uns des meilleurs artistes du siècle.

Quand Charlet mourut, en 1845, il laissait quelques planches inachevées, qui furent pieusement terminées par son continuateur et son ancien élève Raffet : un élève qui avait depuis longtemps dépassé son maître.

Auguste Raffet était né en 1804, à Paris, dans le quartier Saint-Antoine. Pour alléger les charges de sa mère, qui était veuve, il fut d'abord tourneur en bois, puis peintre doreur et décorateur sur porcelaine. Tout en gagnant courageusement sa vie, il dessinait au cours du soir et à l'Académie Suisse. En 1824, il est enfin conduit chez Charlet, et, dès le mois d'avril de la même année, il publiait ses premières lithographies militaires, d'une touchante ingénuité.

Son maître sut y voir d'autres mérites, et le jeune homme répondit à cette sympathie en adoptant assez adroitement la manière de Charlet. Mais il suffit de parcourir l'*Histoire du conscrit Jean-Jean*, publiée de 1825 à 1827, pour le voir se dégager progressivement de l'imitation et se constituer déjà un style plus serré et plus nerveux.

Dès lors il s'attaque à l'épopée impériale et campe peu à peu son héros, moins théâtral que celui de Charlet, mais plus grand par son air impassible, songeur et comme détaché des choses humaines au milieu de la tourmente. Les vingt-quatre sujets de son *Histoire politique et mili-*

taire de Napoléon, publiée en 1830 chez Decrouan, mériteraient d'être décrits en détail, si nous pouvions suivre pas à pas cette opiniâtre progression.

Au début de 1830, son *Waterloo*, si vibrant d'ardeur, sous son travail précieux, excita l'admiration de Gros. Le peintre, a-t-on raconté, fut fort surpris d'apprendre que l'auteur était depuis quelque temps un de ses élèves, le plus modeste et le plus inaperçu.

Ce passage à l'atelier de Gros a certainement contribué à donner à Raffet une culture un peu plus haute que celle de ses humbles débuts. Ses œuvres ont désormais une tenue qui les classe fort au-dessus de



Fig. 267. — Raffet : « Ils grognaient et le suivaient toujours. » Lithographie. 1835.

l'imagerie courante. Toujours mieux établies et plus sûrement dessinées, elles sont animées par un grand souffle de vérité.

De son père, garde national et hussard de la liberté, de son oncle, général de la Convention, il a reçu en héritage une âme de soldat. Mais il ne connaît encore lui-même de la vie militaire que ce qu'on peut en deviner à travers la grille des casernes. Or Raffet n'est pas homme à ne parler de ce qu'il aime que par ouï-dire.

Les journées de 1830 lui fournirent une première occasion de flairer la poudre. Les dessins qu'il en publia l'année suivante ont déjà l'aspect de choses vues. Puis, en 1832, il eut le bonheur d'assister à la reddition de la citadelle d'Anvers, et il en rapporta d'innombrables croquis. Désormais, c'est une nouvelle vision de la guerre qui entre dans l'art.

Le soldat de Raffet n'est pas cet odieux héros de théâtre imaginé par les guerriers en chambre. Quand il avance, les épaules pesamment

chargées, le ventre creux et les pieds lourds de glaise, il ne songe pas à faire des gestes pour la galerie, mais il garde la bonne humeur sous l'averse et l'alignement sous la mitraille. A le voir appliqué à sa terrible besogne avec la simplicité de l'employé consciencieux, tous les vrais soldats le reconnaîtront pour leur frère.

Cette compréhension du troupier comme du grand chef, un sens épique avec la passion de la sincérité et de l'exactitude, un admirable souffle patriotique avec le goût de l'observation plaisante et familière assurent une place exceptionnelle aux estampes qui paraissent alors, et surtout à ces *Albums lithographiques* qui furent publiés annuellement par Gihaut de 1830 à 1837.

C'est là que se trouvent les plus beaux Raffet, si sages et si discrets que leur grandeur échappe parfois au premier abord. Il dessine à petits coups, d'un crayon un peu gris, sans effets. Mais le cœur est si sûr, l'œil si juste que la plupart de ces pages sont restées dans toutes les mémoires : *L'inspection; L'œil du Maître* (1833); *Prise du fort Mulgrave; Représentant du peuple à l'armée du Rhin; Il est défendu de fumer, mais vous pouvez vous asseoir* (1834); 13 *Vendémiaire, Saint-Roch; La dernière charrette; Abordez l'ennemi franchement à la baïonnette; L'Ordre du jour* (1835); *Italie* (Bonaparte au bivouac); *Ils grognaient et le suivaient toujours* (1835); et enfin, dans l'album de 1837, la fameuse *Revue nocturne*, inspirée par la ballade de Sedlitz : les escadrons fantômes défilant à l'heure de minuit devant le spectre de l'empereur.

C'est la planche favorite des lettrés, et pour cause; mais Raffet ne se laissa pas détourner de sa voie par ce succès et ne se fourvoya guère dans le genre lyrique, qui n'était pas son affaire.

Il ne lui suffit bientôt plus de s'entourer de tous les renseignements possibles. Quand il trace, dans le *Combat d'Oued-Alleg* (1840), le plus véridique spectacle des bataillons allant à la charge, il se reproche d'imaginer ce qu'il n'a point vu. Le rêve est de ne rien dessiner, lieux, hommes, costumes, équipement, qui n'ait été pris sur le vif.

Aussi est-ce avec joie que Raffet accompagne le comte (plus tard prince) Demidoff dans son voyage en Russie méridionale et en Crimée (1837-1838). Une solide amitié s'étant nouée entre l'artiste et son protecteur, on les retrouve ensemble en Andalousie (1847), à Rome, au moment du siège (1849), à San-Donato, en Belgique, en Suisse, à Vienne.... Vingt années d'un travail acharné ne suffirent pas à épuiser la mine de documents qu'il avait assemblés dans cet immense et scrupuleux reportage. Il mourut à la tâche en 1860.

Decamps et les débuts de la caricature. — Le peintre Decamps (1803-1860) s'essaya au nouveau procédé dès 1822, et il eut vite fait d'y

employer son dessin ferme, son goût des colorations fortes, des matières riches et savoureuses.

Decamps est le véritable père de la lithographie chaude et vibrante, telle que la pratiqueront plus tard Eugène Le Roux ou Jules Laurens, et ces excellents professionnels ne seront jamais mieux inspirés que lorsqu'ils reproduiront les œuvres de notre peintre.

Parmi les cent pièces originales qu'il nous a laissées, paysages, scènes de chasse ou turqueries, il y a des pages qui approchent de la perfection. Mais c'est surtout dans la caricature qu'il a fait œuvre de créateur.



FIG. 268. — Decamps : Le Pieu monarque. Lithographie. 1830.

Le genre est éternel, et il ne s'est pas toujours caractérisé par la platitude et la grossièreté. Il a pourtant vécu, jusqu'alors, d'intentions plus que de style. Quelque haute idée que l'on ait, par exemple, de la verve plantureuse d'un Rowlandson, on n'échappera pas à l'impression pénible que laissent, à la longue, le débraillé et la vulgarité populacière de son dessin.

La substitution de la lithographie à l'eau-forte en ce domaine causa d'abord une surabondance de pièces hâtives et médiocres. Mais, avec Decamps, le genre a soudain ses grandes entrées dans l'art.

Treize pièces de lui s'échelonnent du mois d'août 1830 au mois de janvier 1831. Citons : *Une pauv' petite préfecture, s'il vous plaît; Classe de français*, *Le Pieu monarque*, et cet *Arrêt de la Cour prévôtale* où figure une si jolie figure de la Liberté.

Cette dernière pièce a paru dans *La Caricature*, le journal qui, sous la direction de Philipon, harcelait le régime avec l'injustice qui est le fait de tous les partis d'opposition. Decamps y avait été précédé par Henry

Monnier (1805-1877) et Charles Gérard, dit Grandville (1803-1847). Il y sera rejoint par Lami, Devéria et Raffet, dont la dent est moins dure et le crayon plus sûr. Tous ces noms vont d'ailleurs être éclipsés par ceux de deux « caricaturistes » qui comptent parmi les grands peintres de mœurs du siècle : Gavarni et Daumier.

Gavarni. — Il est parisien, comme Charlet et Raffet. Né en 1804, il fut, dès l'adolescence, commis d'architecte, puis dessinateur de machines. Mais son imagination ne pouvait se nourrir d'épures, et, dès 1824, il publiait, chez Mlle Naudet, sous le titre, alors à la mode, de *Macédoine*, des petits bonshommes croqués avec plus d'entrain que de savoir.

Cette même année, il quitte Paris et s'embauche, en qualité de dessinateur, dans les chantiers de construction du pont de Bordeaux. Puis, un beau jour, il dit adieu aux travaux de bureau, et, le bâton à la main, il part à l'aventure vers les Pyrénées. Ce fut son École de Rome. Il devait y passer trois ans, changeant souvent de gîte, vivant de rien, et multipliant d'après nature, pour lui-même, de petits dessins secs et précis, établis avec une conscience de primitif.

Chemin faisant, il s'était passionné pour le pittoresque des costumes basques et espagnols et avait envoyé au célèbre éditeur La Mésangère des travestissements qui lui acquirent une réputation de spécialiste.

Quand il se décida enfin à rentrer à Paris, en 1828, ce talent fut longtemps son principal gagne-pain. C'est par centaines qu'il a produit, pendant ces premières années, des planches pour les couturiers, les costumiers et les gens de théâtre.

En 1830, il entrait au journal *La Mode*, « galerie des mœurs, album des salons », que son fondateur, Émile de Girardin, dotait bientôt d'un nouveau sous-titre : « revue du monde élégant ». A partir de 1831, il collabore aussi à *L'Artiste*, le « journal de la littérature et des beaux-arts », rendez-vous des écrivains et des lithographes romantiques. Le voici aiguillé vers les scènes de genre, qu'il traite d'un crayon sage et délicat. D'innombrables études d'après nature servent alors sa vision élégante et fine. Il ne fera rien de plus solide que certaines petites pages de cette époque, comme une *Loge à l'Opéra*, publiée dans *La Mode* en 1831, ou comme les *Portraits d'enfants*, qu'il a lithographiés en 1832 et 1833 pour ses amis Feydeau et pour l'imprimeur Gihaut.

C'en était assez pour assurer la notoriété à ce pseudonyme de Gavarni, qu'en souvenir des Pyrénées l'artiste avait adopté à la place de son vrai nom : Guillaume-Sulpice Chevallier. Mais il n'était pas dans sa destinée de suivre les chemins tout unis, et il eut, en 1833, le malencontreux désir d'avoir un journal à lui. Il fonda donc le *Journal des gens du monde*, « artiste-fashionable ». La publication périt après six

mois de travail acharné et de tracas sans nombre. Et, pendant des années, Gavarni dut peiner et manœuvrer pour désintéresser ou dépister ses créanciers. C'est à cette occasion qu'il fit connaissance avec *Clichy*, la prison pour dettes, qu'il devait bientôt illustrer par une vingtaine de planches célèbres (1840-1841) : « Mais comment as-tu pu te laisser prendre comme ça? — dit une de ses légendes. — Demande aux canards sauvages comment ils se laissent prendre!... Il a tiré sur moi le 1er mars, on m'a ramassé le 5 avril : voilà comment ça se fait. »



Fig. 269. — Gavarni : « ... C'est ça qui donne une crâne idée de l'homme » (*Les Débardeurs*, n° 16). Lithographie. 1840.

Un nouveau Gavarni vient de se révéler sur ces entrefaites. Depuis 1837, il collabore régulièrement au *Charivari*, le journal de l'éditeur et imprimeur Aubert, et il a pris sans tarder le ton de la maison, un dessin cavalier et hardi, un vrai style de journaliste. Chaque jour marque un progrès dans l'art de camper ses personnages, de leur donner le geste et la parole, d'exprimer une situation, des mœurs, un caractère. L'accord de la planche et du texte est si parfait qu'une scène de Gavarni donne toujours l'illusion de la chose vue et entendue. Selon le mot des Goncourt, il est le créateur d'un genre nouveau : « la comédie de mœurs au crayon ». Sa force est de choisir si bien le jeu de scène et la réplique qu'ils nous livrent d'un seul coup la comédie entière.

On en trouverait de parfaits exemples dans la série des *Fourberies de femmes*, inaugurée en 1837 et magistralement reprise en 1840. Il y a traité le thème éternel de la ruse féminine. Mais, en homme qui a, comme il dit, « classé pas mal de papillons », il n'a pas eu de peine à noter de bien jolies variantes. Il a vraiment créé un type de petite

femme, qui trompe et ment comme on respire, et dont ce simple réflexe atteint si peu la parfaite candeur que le pauvre Coquardeau, le mari légendaire, a bien raison de se considérer comme le vrai coupable : « Voyons, Clara! Voyons, Clara!!... Eh bien, non, tu ne connais pas de petit jeune homme.... Allons, c'est moi qui ne suis qu'un imbécile avec mes bêtises..., et tu auras ton schal de velours.... Voyons Clara! Voyons! »

Un autre thème favori est le bal masqué. Plusieurs séries, *Le Carnaval* (1838), *Les débardeurs* (1840), *Le Carnaval à Paris* (1841) et encore *Le Carnaval* (1846), en tout près de deux cents pièces, suffirent à peine à épuiser le sujet. Ici encore, si Gavarni a tiré quelque chose de cette étoffe un peu mince, c'est qu'il n'est pas un simple spectateur : les bals, depuis leur résurrection à l'Opéra en 1837, ont été une partie de sa vie; il y a donné le ton; tel déguisement en vogue, comme « le débardeur » ou « le patron de bateau », est sa création. C'est aussi parce que, sous la cocasserie des oripeaux, la gaieté un peu factice de la fête et le débraillé du langage, c'est de l'humanité vivante qu'il nous offre. Écoutez cette scène de jalousie : « Monter à cheval sur le cou d'un homme qu'on ne connaît pas, t'appelles ça plaisanter, toi! »; ou encore cet aperçu philosophique sur le bal de l'Opéra : « Y en a-t-i des femmes, y en a-t-i...; et quand on pense que tout ça mange tous les jours que Dieu fait! c'est ça qui donne une crâne idée de l'homme! »

D'emblée, ou presque, ces suites eurent chez les artistes et dans le grand public le succès qu'elles méritaient. On se pressait à la devanture d'Aubert ou de Martinet pour voir les planches nouvellement parues des *Étudiants* (1839), que Murger n'eut qu'à délayer, dix ans plus tard, pour écrire *La Vie de bohème*.

Un autre grand succès fut la série des *Lorettes*, qui réunit soixante-dix-neuf pièces, de 1841 à décembre 1843. Le thème des *Fourberies de femmes* y est repris par Gavarni avec plus d'âpreté, et les petites faiblesses de ses premiers modèles sont devenues ici des armes professionnelles, cruellement acérées : « Tu n'as plus le sou!... et la bicoque de ton grand-père, puisqu'on t'en donne quarante mille francs, qu'est-ce que t'en fais? Je ne sais pas comment tu n'es pas honteux, un homme comme il faut, d'avoir une maison rue Bar-du-Bec! »

Gavarni n'a désormais plus rien à apprendre de l'art de donner, par le texte et par l'image, la vie à ses bonshommes. Mais sa technique évoluera encore. Tout en conservant son dessin fringant, il demandera moins au trait et verra davantage en peintre. Le bouchon de liège, le lavis, le grattoir lui fourniront des accents plus corsés, depuis les noirs de velours jusqu'aux blancs purs, appuyés par quelques coups de crayon fulgurants.

Cette manière brillante, pittoresque, un peu trépidante, apparaît déjà dans ses « Œuvres nouvelles », notamment dans sa deuxième série des *Impressions de ménage*. Elle est plus accusée encore après l'interruption de quelques années qui correspond au séjour de Gavarni à Londres. On en trouverait les exemples les plus typiques dans les deux cent quatre-vingts planches que le journal *Paris* publia sous le titre général *Masques et Visages* et qui remplirent les années 1852 et 1853.

Il n'y a pas que la formule qui ait changé ; l'attitude même est tout autre. Gavarni ne porte plus des bagues sur ses gants jaunes, et son héros familier n'est plus le dandy fashionable : c'est Thomas Vireloque, le cynique loqueteux, philosophant avec un rictus amer devant le flot montant de la démocratie.



Fig. 270. — Gavarni : « Mon petit homme, faut être raisonnable... » (*Les Lorettes*, n° 12). Lithographie. 1841.

Désormais, d'ailleurs, c'est avec une lassitude croissante que l'artiste s'astreint à « faire des images pour amuser le bourgeois ». Il s'est pris de passion pour « la mathématique », se grise de la « musique des nombres », s'épuise en recherches dont l'immensité dépasse ses moyens : « J'ai toute la dynamique à refaire et un peu le soleil à déranger ». La misanthropie le gagne, surtout après le coup terrible que lui porta la mort de son fils aîné, Jean Gavarni, en 1857. Il ne sort plus guère de sa maison d'Auteuil, et il se lance dans de déraisonnables embellissements de son cher jardin. Mais le monde nouveau, qu'il exècre, vient l'assaillir jusque chez lui : la voie ferrée du Point-du-Jour envahit un matin sa propriété et le chasse de son asile. Jusqu'à sa mort, en 1866, ce sont des années cruelles que vécut l'artiste dont le nom évoque l'insouciance et la gaieté.

Daumier. — C'est à Marseille, en 1808, qu'est né Honoré Daumier. Son père, un ouvrier vitrier, féru de Jean-Jacques Rousseau et tourmenté d'ambitions poétiques, vint chercher fortune à Paris en 1814. Le jeune Daumier fut d'abord saute-ruisseau chez un huissier, puis commis de librairie. Bien à contre-cœur, car il voulait dessiner. Pris pour juge, Alexandre Lenoir, le fondateur du Musée des Monuments français, conseilla à la famille de ne pas décourager cette vocation.

Daumier traversa l'atelier de Lenoir, fréquenta quelque temps l'académie Boudin et surtout fit de fréquentes visites au Louvre, où les Antiques et Rubens furent ses véritables maîtres.

Mais il fallait vivre. Un lithographe, Ramelet, lui apprit le peu qu'il savait, c'est-à-dire les éléments du métier.

La première planche qu'il ait signée a paru, le 22 juillet 1830, dans le journal *La Silhouette*. C'est un coin de bataille, entrevu dans la fumée. Un grenadier suit de l'œil un biscaïen qui éclate près de terre, et lui dit d'un air bourru : « Passe ton chemin, cochon! »

Une trentaine d'autres pièces parurent ensuite, jusqu'à la fin de l'année 1831, chez Hautecœur-Martinet d'abord, puis « au magasin de caricatures d'Aubert ». Une verve plébéienne les inspire. Daumier célèbre la révolution de juillet et la déroute de Charles X ; puis il s'indigne contre Louis-Philippe, qui a déçu les espoirs des patriotes. Le dessin est remarquablement gauche et malaisé. Daumier est totalement incapable de ce crayonnage faussement élégant qui vient si vite sous la main des habiles. Mais sous sa maladresse percent déjà les qualités des maîtres, c'est-à-dire le sens des valeurs et des volumes.

En décembre 1831, une de ces pièces retint, à d'autres titres, l'attention de la justice. On y voyait, sous le nom de *Gargantua*, un immense Louis-Philippe gavé d'écus extorqués aux travailleurs et restituant, après digestion, cette nourriture à ses courtisans. Cette allégorie valut à son auteur six mois de prison et une subite popularité.

Aussi fut-il enrôlé, dès le mois de février 1832, dans l'équipe du journal *La Caricature*. Ne demandons pas à notre artiste plus de mesure que n'en comporte le genre. A la base de ses enthousiasmes et de ses haines, il y a la foi d'un cœur excellent, et l'excès est sa raison d'être.

Le style, qui se cherchait depuis ses débuts, éclate soudain en une page dont il faut marquer la date : le portrait-charge de *Charles de Lameth*, publié le 26 avril 1832. Dans cette œuvre d'un jeune homme de vingt-quatre ans, il n'y a pas une incertitude. Le masque de l'ancien Constituant, enfoui dans ses songes, est modelé avec une ampleur et une autorité sans égales. On peut dire que, de ce jour, Daumier est, avec Barye, le plus grand pétrisseur de formes de son siècle. Même s'il n'avait jamais manié la glaise (comme il l'a fait à cette occasion même

et plus d'une fois par la suite), on reconnaîtrait en lui le tempérament et la vision d'un sculpteur. C'est un des secrets de sa puissance.

Dès le mois de février 1833, le journal *Le Charivari*, qui appartient, comme *La Caricature*, à l'éditeur Aubert, s'ouvre aussi à notre artiste. Désormais, c'est un feu roulant contre les hommes du jour : Dupin, d'Argout, Royer-Collard, Guizot, Thiers et surtout Louis-Philippe sont l'objet de charges grandioses.

En même temps, ses compositions gagnent sans cesse en énergie. « Ce gaillard-là, disait Balzac, a du Michel-Ange sous la peau ! » Bornons-nous à évoquer les grandes planches qui ont paru dans l'*Association*



Fig. 271. — Daumier : La rue Transnonain. Lithographie. 1834.

lithographique mensuelle, publication fondée par Philipon pour payer les amendes de *La Caricature*, et en particulier l'admirable *Rue Transnonain* (septembre 1834), souvenir des émeutes d'avril : dans la vision de cette banale chambre bourgeoise ensanglantée par la répression tragique, il y a un mélange de sens dramatique et de franchise réaliste, qui est de vingt ans en avance sur son siècle.

La loi du 9 septembre 1835 donna le dernier mot au gouvernement. La caricature politique devenait pratiquement impossible. Daumier dut se consacrer à d'inoffensives facéties, dont le délivra bientôt la satire des mœurs.

Dans les cent une planches qu'il publia sous le titre *Caricaturana* (1836-1838), il a illustré toutes les variétés de flibusteries qui passaient — comme de tout temps — pour un signe du temps. Le compère de cette vaste revue est Robert Macaire, le bandit dont Frédéric Lemaître venait

de créer le type, et qui revêt ici, avec une aisance étourdissante, tous les déguisements des faiseurs d'affaires. Les légendes que Philipon a rédigées en style de boniment ne furent pas étrangères à l'immense succès de cette série.

Puis c'est toute la bourgeoisie, soutien du régime, qui devient justiciable de son crayon. Déjà, en 1830, Monnier l'avait égratignée avec son Joseph Prudhomme. Mais personne n'a contribué plus que le bon Daumier à symboliser toute une classe sous les traits d'un être ridicule et souvent odieux, borné, sentencieux, lourdement ou hypocritement égoïste, ennemi du peuple et des artistes, fermé à toutes les générosités de l'esprit et du cœur.

Ici, comme dans la satire politique, il partage avec les polémistes de la plume et du crayon la responsabilité d'avoir acclimaté, par la déformation systématique, un dangereux esprit de dénigrement. Pourtant, chez lui, la satire reste à base d'indulgente bonhomie. S'il annonce de loin *Bouvard et Pécuchet*, rien n'est moins dans sa manière que l'acharnement laborieux d'un Flaubert : « Daumier, dira plus tard Forain, c'est tout autre chose que nous : il était généreux ! »

Nous ne pouvons suivre pas à pas un œuvre qui compte près de quatre mille lithographies. Tout le monde connaît d'ailleurs les principales suites publiées sous la monarchie de juillet : *La journée du célibataire*, *Mœurs conjugales*, *Les baigneurs* (1839), *Bohémiens de Paris* (1840), *Histoire ancienne* (1841), *Les canotiers parisiens*, *Voyage en Chine* (1843), *Les bas bleus*, *Les philanthropes du jour* (1844), *Les gens de Justice*, *Pastorales* (1845), *Nos bons bourgeois* (1846), *Locataires et Propriétaires* (1848), et, à côté de ces séries homogènes, les innombrables croquis au jour le jour réunis sous les titres commodes : *Actualités* ou *Tout ce qu'on voudra*.

Daumier accueille toutes les idées modernes avec la défiance instinctive du peuple. Il crible de ses traits bien des nouveautés, grandes ou petites, qui lui ont survécu : les chemins de fer et les omnibus, la photographie et la publicité, les grands magasins et les sociétés par actions, le bitume, le macadam et l'arrosage municipal, le sucre de betterave et la boucherie chevaline, la Société protectrice des animaux, la pisciculture, le grand format des journaux, le système métrique.... Cet ennemi de la guerre et de la tyrannie accable le pacifisme, le féminisme et le divorce.

C'est qu'il s'agit d'amuser le public, à raison de deux et trois pierres par semaine, pendant toute une vie. Et il faut bien exploiter les faits du jour, concurremment avec les thèmes inusables : le froid et la canicule, les voleurs et les volés, les maris trompés, les pêcheurs à la ligne et les chasseurs, les concierges et les boutiquiers, les froussards et les distraits, les Parisiens aux champs et les croquants à Paris, la complai-



Fig. 272. — Daumier : Les Gens de Justice, n° 19. Lithographie. 1845.

sance des vieilles filles pour leur caniche et des parents pour leurs marmots, toutes les formes de la manie, de la prétention, de l'hypocrisie et de la sottise.

Ceci pourrait être dit de plus d'un, qui l'imite. Mais ce qui est inimitable, c'est la verve puissante et la saine gaieté qu'il apporte jusque dans les facéties les plus élémentaires. Du contraste entre le mot prononcé et la chose représentée, il tire des effets irrésistibles.

La légende joue ici un rôle accessoire. Il ne faut pas dire — avec la plupart des biographes, prenant au pied de la lettre une vantardise d'Albert Wolff — que Daumier n'a jamais écrit une légende. Même si nous n'avions mainte preuve autographe du contraire, on trouverait de nombreuses pages où le texte a nécessairement précédé le dessin. Accordons que notre artiste n'aurait pas fait son chemin comme homme de lettres. Mais il trouve sans effort des mots excellents. Ce qu'on peut lui retirer, ce sont tous les traits brillants qui sentent le journaliste, et on peut le faire sans regret, car ils sont toujours écrasés par le dessin.

Le comique ne naît pas chez lui des mots, mais pas davantage de la simple grimace ou de la banale caricature. Si expert qu'il soit dans l'art des déformations, ce n'est pour lui qu'un moyen. D'une énorme bedaine ou d'une maigreur squelettique, ou simplement d'un chapeau noir ou d'un bonnet de coton, il tire à la fois de magnifiques thèmes plastiques et des expressions psychologiques profondes.

C'est ainsi qu'il a marqué certains types sociaux de traits ineffaçables. Que l'on pense, par exemple, à l'homme de loi, une de ses bêtes noires. Est-il besoin de légendes, et n'a-t-il pas tout dit, avec son crayon, sur le robin, avantageux et cynique, accompagnant d'effets de manches son éloquence tarifée, laissant dépasser le pantalon du bourgeois sous son jupon guignolesque, effrayant à voir quand il contemple avec une sympathie confraternelle le gredin dévoyé, qui, lui, n'opère pas à l'abri des lois et des statuts de l'ordre.

Indépendamment de toute sa force comique et psychologique, le métier est un des plus étonnants qui soient. La nature est toujours présente dans son œuvre, et pourtant Daumier se déclare incapable de dessiner d'après nature. Mais il est servi, selon le mot de Baudelaire, par une mémoire « quasi divine ». Certains de ses nus devraient être donnés en modèles, comme des antiques. Chose plus rare, peut-être, il est le peintre parfait du vêtement moderne. Des rues de Paris, des ponts, des sites de banlieue il a laissé des paysages étonnants. Il saisit au vol jusqu'aux gouttes de la pluie et aux flocons de neige. En quatre coups de crayon, il tire d'une chaise, d'un panier, d'un drap de lit des natures mortes splendides.

Quelques contemporains ne s'y sont pas trompés. Baudelaire, qui

rapproche son nom, en 1845, de ceux d'Ingres et de Delacroix, laisse suffisamment entendre qu'il lui accorde la préférence. Et nous ne lui donnerons pas tort.

Nous l'avons vu, presque dès ses débuts, charpenter ses figures comme un sculpteur. Mais il joue bientôt de la lumière comme les plus grands peintres. Ses figures n'ont pas seulement le volume et le poids, elles sont baignées d'air et de soleil.

Entre ses mains, le crayon n'est pas l'outil inerte qui circonscrit des surfaces plates avec de maigres contours. Le trait est, de jour en jour, plus ardent et plus sensible, tantôt gras et puissant, soutenu par quelques accents au pinceau, tantôt caressant, aérien, allégé par de rapides hachures de grattoir. Fouetté par la nécessité de produire vite, il trouve des abréviations toujours plus hardies et plus imprévues, maîtrise d'ailleurs gagnée pas à pas, au long de quarante années de travail quotidien. Quand on suit le développement de cet œuvre immense, on croit toujours l'artiste parvenu à son apogée, et il vous ménage toujours de nouvelles découvertes.



Fig. 275. — Daumier : Un ours contrarié (*Actualités*, n° 98). Lithographie. 1854.

Aux environs de 1840, ses lithographies sont pleines et denses comme des peintures. On a vanté avec raison les noirs de Daumier. Mais qui dira ses gris profonds ou transparents et surtout ses blancs miraculeux, épais, éclatants, si variés qu'il semble avoir un secret pour faire rayonner le papier à sa volonté?

Depuis la révolution de 1848, il avait pu se lancer de nouveau dans la politique. Dans une page qui chante d'allégresse, il avait installé *Le gamin de Paris aux Tuileries*. Mais la liberté avait été encore escamotée. Ne pouvant s'en prendre au Prince-président et à l'Empereur, il symbolisait le régime sous les traits de Ratapoil ou de Basile, et il faisait mouvoir, dans une formidable parade, Thiers, Dupuis, Molé, Véron, Berryer ou Veuillot. A cette date, il est arrivé à donner à ses figures le maximum de relief, avec le minimum de détails; la justesse incroyable de la tache lui suffit à suggérer le modelé le plus complet. En même temps, son

dessin s'est fait plus frémissant et plus endiablé encore. Son crayon fait littéralement ruisseler le soleil sur la pierre.

Mais, vers la fin de 1850, c'en est fait de la belle lithographie. Les successeurs d'Aubert négligent de plus en plus le tirage. Le procédé du « report » économise le va-et-vient des pierres encombrantes, mais il offre au crayon une matière indifférente et molle. Les épreuves sont tirées sur des papiers inavouables. Toutes les nuances disparaissent. Il ne reste plus, à l'impression, que des gris lépreux et des noirs charbonneux.

Un moment décontenancé, Daumier réagit bien vite. Il adopte un dessin plus franc et plus sommaire encore, imagine des mises en page frappantes qui triomphent des plus mauvais tirages. Avec quelques traits hachés, qui se tordent sur le papier comme des serpents, il crée une étonnante sténographie, sorte d'impressionnisme en blanc et noir, qui porte en germe tout le dessin de la fin du siècle. Pourtant, la lassitude se révèle souvent par maint barbouillage hâtif et vulgaire.

Le public commence à se lasser aussi. *Le Charivari* boude l'artiste pendant trois années entières (1860-1863), années douloureuses, car la peinture, à laquelle il voudrait maintenant se consacrer, lui vaut encore moins d'amateurs que ses lithographies. Ses fidèles, c'est-à-dire quelques-uns des meilleurs peintres et écrivains de l'époque, mènent campagne en sa faveur. Daumier retrouve sa place au journal.

Bientôt même, poussé par l'opinion des artistes, le gouvernement impérial lui offrit la croix, que Daumier refusa sans bruit. A ceux qui lui conseillaient une tapageuse manifestation à la Courbet, il répondit simplement : « J'ai fait ce que j'ai cru devoir faire, mais ça ne regarde pas le public ».

En 1870, le report sur pierre disparaît à son tour; le dessin est maintenant transporté sur zinc et gravé par les procédés, encore bien imparfaits, de Gillot. Mais cette nouvelle décadence technique, qui l'obligeait à une simplification plus grande encore, fut pour Daumier un nouveau stimulant. L'année terrible lui inspire ses derniers chefs-d'œuvre : *Un cauchemar de M. de Bismarck*, *L'Empire, c'est la paix*, *Une page d'histoire*, *Square Napoléon*, *Requiescat in pace*, *La Maudite*. Le 24 septembre 1872, en une page qui est un dernier éclair de génie, il cloue *La Monarchie* dans son cercueil.

C'est la fin, car Daumier devient presque aveugle. La plus affreuse misère le guettait. L'artiste faillit être expulsé de la petite maison de Valmondois, où il s'était retiré depuis 1864. Mais le bon Corot veillait. Il acheta la maison et l'offrit à son camarade, « pour embêter le propriétaire ». « Tu es le seul homme, répondit Daumier, de qui je puisse accepter un pareil cadeau sans rougir. » Le grand artiste mourut en 1878.

LE BOIS ET L'ILLUSTRATION

Assez dédaignée depuis deux siècles, la gravure sur bois fut remise en honneur grâce à une innovation technique. On sait que le procédé initial consistait à champlever au canif une planche sciée dans le sens longitudinal ; en d'autres termes, un *bois de fil*. Un dessin ferme et aéré peut trouver dans ce procédé des expressions très belles, mais la contexture des fibres du bois impose à l'outil une assez grande contrainte.

Un procédé nouveau consistait à travailler au burin la surface d'un bois dur et homogène comme le buis, scié transversalement; en d'autres termes, un *bois de bout*. Ici, la matière offre une résistance uniforme : l'outil peut être conduit avec plus de sûreté encore que sur le métal, et exécuter les travaux les plus ténus et les plus variés.

Pourvue de ces ressources nouvelles, la gravure sur bois pouvait faire valoir les immenses avantages qu'elle possède sur les autres techniques. Elle ne se prête pas seulement à des tirages, pour ainsi dire, illimités. Comme elle consiste, à l'inverse de la taille-douce, à creuser les blancs et à épargner les noirs d'un dessin, un bloc de bois gravé peut être intercalé au milieu des caractères typographiques et passer avec eux sur la presse. Il n'en résulte pas seulement une exceptionnelle facilité d'impression pour le journal et le livre illustrés. Planche et typographie ne font qu'un pour l'œil; l'illustration peut pénétrer dans le texte et le fleurir de vignettes : du titre à la table, l'ouvrage forme un tout d'une parfaite unité.

Les graveurs sur bois en Angleterre. — Divers pays, cela va sans dire, revendiquent l'invention du bois de bout. Mais c'est en Angleterre, avec Thomas Bewick (1754-1828), qu'elle passe, à partir de 1775, dans la pratique courante.

Au début du XIXe siècle, un atelier très actif fonctionne encore autour de Bewick. Aux élèves de la première heure ont succédé notamment Charlton Nesbitt (1775-1838), Robert Allen Branston (1778-1827), Luke Chennell (1781-1840), Ranson (1784-1828), John Thompson (1785-1866), William Harvey (1796-1866).

Ce dernier, que Bewick affectionnait particulièrement, nous semble mériter une mention spéciale. A partir de 1824, il ne se contente plus, en effet, du rôle d'exécutant, et il dessine lui-même pour les graveurs. Citons, parmi ses principaux ouvrages, l'*History of ancient and modern Wines*, du Dr Henderson, en 1824, et les *Fables* de Northcote, en 1828 et 1833. Sous son impulsion, le bois commence à s'évader de cette grise transposition

de la taille-douce, à laquelle semblait se borner son ambition. Il y a là quelques vignettes enlevées avec beaucoup de décision et assez brillamment tachées.

La vignette en France, a l'époque romantique. — En 1805, la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale, frappée des progrès accomplis à l'étranger, fonde un prix de deux mille francs pour récompenser la meilleure gravure sur bois exécutée en France. Les rares praticiens qui y subsistaient encore à cette date ne furent sans doute pas atteints par cette offre, car le prix dut être longtemps détourné de sa destination.

En 1817, Ambroise-Firmin Didot, voulant se constituer un stock de vignettes passe-partout, fit venir de Londres le frère de John Thompson, Charles Thompson, qui accrédita à Paris l'enseignement de Bewick, et mourut à Bourg-la-Reine en 1843.

Il avait suscité de nombreux émules : alors qu'on a peine à citer quatre graveurs sur bois en France, en 1805, ce serait un jeu d'en énumérer deux cents en 1850. Encore faut-il noter que certains d'entre eux sont des chefs d'ateliers et occupent de nombreux élèves.

Mais il faut éviter une confusion trop fréquente. Ce ne sont point ces artisans, si habiles et si intelligents soient-ils, qui joueront pour l'instant le premier rôle dans l'évolution de la gravure sur bois. Le moment sera caractérisé par l'abandon du *bois de teinte*. On ne laissera plus au graveur le soin d'interpréter les gris d'un modèle par des tailles de son choix. Le dessinateur lui fournira un dessin en blanc et noir, tracé le plus souvent à même le bloc : il n'y aura plus qu'à respecter scrupuleusement ce « trait ». Aussi, dans une suite de *bois de trait* (ou gravures en *fac-similé*), faut-il un œil bien exercé pour reconnaître le burin d'un de ces excellents ouvriers que furent un Porret, un Brevière, un Lavieille ou un Lavoignat. Au contraire, dans un de ces ouvrages où, selon la coutume du temps, ont collaboré dix graveurs et autant d'illustrateurs, tout le monde reconnaîtra à première vue la main de Daumier ou de Gavarni. La vignette romantique est avant tout l'œuvre de quelques dessinateurs.

C'est Tony Johannot (1803-1852) qui ouvre le feu, lorsque Charles Nodier lui confie, en 1830, l'illustration de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Sans parler des titres de romance et autres menus travaux, Johannot a dessiné en vingt ans près de trois mille vignettes, pour plus de cent cinquante ouvrages, salués par le parti des jeunes comme autant de victoires. Rappelons au moins le *Don Quichotte* qu'il publia chez Dubochet en 1836-1837. Le style de ces bois est assurément un peu lâche, mais l'œuvre, vivante, colorée, spirituelle, est restée dans toutes les

mémoires. Par comparaison, toutes les versions de l'époque classique semblent niaises et ennuyeuses.

Célestin Nanteuil (1813-1873), que nous connaissons déjà comme aquafortiste raffiné et excellent lithographe, est, avec Johannot, l'homme des romantiques. Il a moins d'action, mais il excelle, comme lui, à tracer ces encadrements et ces habillages composites où personnages, architecture, paysages et rinceaux s'enchevêtrent en une ornementation fantaisiste, moyen âge, Renaissance et moderne, qui est le pur style « Jeune-France ». Les *Contes* de Perrault, de 1835, sont sa première œuvre importante sur bois.

En cette même année 1835, son contemporain Jean Gigoux, désargenté par la préparation de sa grande toile sur la *Mort de Léonard de Vinci*, accepta de dessiner cent vignettes pour un *Gil Blas*, qui allait paraître en livraisons à cinq sous. Il prit si bien goût à ce travail que, « par un prompt renfort », les cent vignettes furent bientôt six cents. « Chaque page, disait Jules Janin, a sa perle et son diamant. » Les éditeurs Dubochet et Paulin, partis avec un capital de quatorze mille francs, empochèrent froidement cent cinquante mille francs de bénéfice.... Ce succès de librairie n'est pas seulement une date dans l'histoire du livre illustré à bon marché (et du droit d'auteur). Il marque aussi une étape technique. Harcelés par un éditeur qui n'était pas tendre, les graveurs étaient sur les dents. « Afin d'épargner, raconte Gigoux, des peines mal rétribuées à ces pauvres gens, je simplifiais mes compositions le plus possible et j'épargnais les ombres tant que je pouvais. » Rendons grâce au bon cœur de Gigoux et aussi au besoin de faire vite, qui dirige le siècle. L'illustration y gagne pour l'instant un accent de franchise qui constitue un incontestable progrès.



Fig. 274. — *Gil Blas de Santillane*. Illustration de Gigoux, gravée sur bois par Lavoignat. 1835.

Le bois est désormais la ressource journalière d'un grand nombre

d'artistes. Dans les journaux illustrés qui se fondent alors, à l'imitation des magazines anglais, *Le Magasin pittoresque* (1833), *L'Illustration* (1843), comme, plus tard, *Le Monde illustré* (1857) et *Le Tour du Monde* (1860), on trouve la signature de quelques-uns des meilleurs dessinateurs français.

En même temps, la librairie s'enrichit de petits chefs-d'œuvre, débordant d'esprit et d'invention : *Les Français peints par eux-mêmes* (Curmer, 1840-1842), *La Comédie humaine*, de Balzac (Furne, Hetzel et Dubochet, 1842-1848), *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Suë (Gosselin, 1843-1844), *Le Diable à Paris* (Hetzel, 1845), tous ouvrages dessinés, comme dit le titre, « par les artistes les plus distingués », c'est-à-dire par Henry Monnier, Grandville, Paul Huet, Daubigny, Charles Jacque, de Beaumont, Trimolet, Français, et dix autres, que dominent de toute leur intelligence et de tout leur style Daumier et Gavarni.

La note commune de tous ces dessinateurs est une verve primesautière. A son habitude, Raffet s'impose au contraire par sa retenue et son irréprochable probité, quand il illustre l'*Histoire de Napoléon*, de Norvins (1839), ou le *Journal de l'expédition des Portes-de-Fer*, de Ch. Nodier (1844).

Les mêmes qualités appartiennent, avec plus de froideur, à Meissonier, qui a beaucoup dessiné sur bois à dater de 1835. Dans son *Lazarille de Tormes* (1846) et surtout dans les *Contes rémois* du comte de Chevigné (1858), il a donné, en un style un peu menu, des modèles de reconstitution historique dont les illustrateurs français s'inspireront pendant trente ans. Mais la même science venait de se rencontrer en Allemagne, chez un artiste doué d'une plus forte personnalité.

Menzel. — Après avoir grandi jusqu'à quinze ans dans une imprimerie lithographique de Breslau, Adolf Menzel arriva à Berlin en 1830. Ses dons précoces se manifestèrent aussitôt dans des travaux commerciaux. Avant même de commencer à l'Académie des études intermittentes, il manie avec dextérité la plume lithographique, instrument ingrat qui a rebuté tant d'artistes, et se crée ainsi un langage un peu maigre, mais singulièrement incisif.

Son illustration au crayon lithographique pour les *Faits mémorables de l'Histoire de Brandebourg* (1836) et ses premiers bois pour *Peter Schlemihl* (1838) le signalèrent à l'attention de l'éditeur Weber, de Leipzig, qui le choisit en 1839 pour illustrer l'*Histoire de Frédéric le Grand*, de Franz Kugler.

Menzel s'engagea pour quatre cents dessins, qui furent terminés en 1842. Les premiers, gravés à Paris par l'atelier Best, ne semblent pas lui avoir donné toute satisfaction. Par la suite, il s'assura sur place le concours de graveurs très fidèles, en particulier Ludwig Unzelmann, élève de Gubitz, et les deux frères Albert et Otto Vogel. Menzel ne fait

aucune concession à ses interprètes. Il dessine avec une plume fine ou un crayon dur, sans se soucier des ressources et des lois propres du bois. C'est le principe du *fac-similé* dans toute sa rigueur.

Mais ses compositions sont une merveille de justesse. Les personnages sont campés, habillés, mis en mouvement avec tant de fine vérité, qu'il semble avoir vécu avec eux. Architecture, mobilier, paysages sont indiqués avec le même bonheur. Avec d'autres moyens d'expression, c'est la même passion de vérité et de mesure, le même souci de document, le même goût de l'observation « objective » que nous avons trouvés déjà chez Raffet, servis, ici aussi, par un œil et une main impeccables.



Fig. 275. — *Histoire de Frédéric le Grand.* Illustration de Menzel, gravée sur bois par Andrew, Best. Leloir. 1842.

Quand Frédéric-Guillaume IV décida l'édition des *Œuvres du Grand Frédéric*, on ne pouvait en confier l'illustration qu'à Menzel. Ce fut l'occasion de deux cents nouveaux dessins (1843-1849) dignes de son précédent ouvrage.

Par le dessin, la lithographie, l'aquarelle et la peinture, l'artiste restera encore pendant des années l'historien de Frédéric, de sa cour et de son armée, en attendant la transformation qui fera de lui un des peintres de la vie moderne.

Gustave Doré. — En dépit de la chronologie, nous revenons en plein romantisme. On pourrait presque dire que nous y parvenons, car, à moins de se satisfaire uniquement de thèmes et d'intentions, il faut attendre plus de vingt ans après *Hernani* et *Notre-Dame de Paris*, pour trouver l'équivalent plastique de la poésie nouvelle, ou tout au moins de ce lyrisme truculent qui en est la marque la plus apparente.

Gustave Doré (1832-1883) avait treize ans quand il fit à Strasbourg, sa ville natale, ses débuts comme lithographe. Il suivait encore les cours du lycée Charlemagne, à Paris, quand son père signa en son nom un traité avec le *Journal pour rire*. Beaucoup plus tard, il s'attaquera à la

peinture, à l'eau-forte et même à la sculpture. Mais tous ces travaux sont éclipsés par son œuvre d'illustrateur sur bois.

Sa fécondité tient du prodige. « J'illustrerai tout », disait-il un jour. Depuis ses premiers bois pour les *Œuvres du bibliophile Jacob*, en 1852, il a couvert de ses dessins plus de cent vingt ouvrages, quelques-uns édités simultanément en dix pays. Bien entendu, il a collaboré à plusieurs journaux, français ou étrangers. Il n'y a peut-être pas d'artiste dont la pensée ait été si soudainement répandue dans le monde.

Fig. 276. — *Œuvres de Rabelais*. Illustration de Gustave Doré, gravée sur bois par E. Sotain. 1854.

L'imagination de Doré déborde le texte sans effort. Un mot suffit à remplir son œil de visions grotesques ou horrifiques. « Devant lui, écrivait Gautier en 1856, les ormes du chemin dessinent des silhouettes étranges, vaguement humaines, les branches tendent leurs bras semblables à des moignons, les montagnes se sculptent en visages terribles dont les broussailles forment les sourcils; les nuages s'allongent en crocodiles et rampent à l'horizon sur leurs coudes difformes; du ventre crevé des nues, la pluie tombe comme les javelots d'un carquois; à travers les ténèbres et les rayons, montent dans l'air des édifices inouïs,... les cathédrales s'accroupissent au centre de leurs arcs-boutants comme d'immenses araignées de pierre, faisant flamboyer dans l'ombre leurs yeux de vitraux..., tout cela grandi, compliqué, effrayant, fantasque et sinistre comme un cauchemar architectural de Piranèse.... »

Ces décors de burgs géants, d'escaliers infinis, de ruelles tortueuses remplies par le grouillement des truands, ces trognes ravinées, ces chocs d'escadrons hérissés de piques, ces heurts de lumières livides et d'ombres sinistres, cette perpétuelle antithèse du sublime et du

grotesque, c'est enfin, dans le monde des formes, la poésie transposée d'un Victor Hugo.

Le retard n'est pas si grand, après tout, puisque les plus heureuses réussites de Doré se trouvent dans la première illustration du *Rabelais* (publié chez Bry, en 1854) et dans les *Contes Drôlatiques* de Balzac (1855), et que ces deux ouvrages précèdent de quelques années l'apparition de la *Légende des Siècles*....

Comme tous les grands inventeurs d'idées et de sensations, Doré a laissé sa marque dans l'histoire de la technique. A ses débuts, il a employé le procédé que lui ont légué les illustrateurs de 1830, c'est-à-dire le *bois de trait*. Mais bientôt la plume et la pointe du crayon lui semblent outils bien minces pour sa besogne de géant. Il exécutera donc sur bois de véritables tableaux, lavés et gouachés, laissant à ses graveurs le soin d'exprimer les teintes par leurs moyens propres. C'est ainsi que sont gravés notamment *L'Enfer* du Dante (1861), les hors-texte du *Don Quichotte* (1863), la *Bible* (1866) et le second *Rabelais* (Garnier, 1873).



Fig. 277. — *Contes Drôlatiques.* Illustration de Gustave Doré, gravée sur bois par Jalliot. 1855.

Personnellement, il n'y a pas gagné. Ses croquis en blanc et noir nous donnaient ce qu'il y a de meilleur en lui, son imagination magique, son sens exceptionnel de la composition et de l'effet. Or il faut bien dire que Doré s'est donné trop vite au public pour avoir acquis les qualités solides du dessinateur. Ses figures sont souvent creuses, ses modelés ronds et communs : insuffisances qui deviennent assez sensibles dès qu'il veut aller au delà de l'indication et rivaliser avec la peinture.

Mais il a émancipé enfin les graveurs. Ceux qu'il a associés à son travail, Héliodore Pisan (1822-1890), François Pannemaker (1822-1900), Bœtzel, Piaud, Riault, Ad. Gusman et d'autres encore, ont reçu son impulsion, et ne s'en cachent pas. « Les dessins de Doré, écrivait Pisan,

ont ouvert une ère nouvelle à la gravure, et les graveurs sur bois lui doivent toute leur reconnaissance. »

Nous verrons naître plus tard la querelle du *bois de teinte* et du *bois de trait*. Pour l'instant, c'est-à-dire au lendemain de 1861, le *bois de teinte*, ou *bois d'interprétation*, est adopté d'enthousiasme. Ce n'est pas le retour pur et simple à la tradition anglaise. Nos graveurs n'ont pas fac-similé en vain pendant trente ans les dessins les plus pittoresques et les plus colorés. Ils ont pris des habitudes d'œil et de main qui les sauveront d'une calligraphie banale.

BIBLIOGRAPHIE

Afin d'éviter les répétitions et les doubles emplois, nous nous bornons ici à renvoyer à la Bibliographie qui sera donnée dans la seconde partie du tome VIII.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE II

LA SCULPTURE EN FRANCE DE 1789 A 1850

par Paul Vitry.

CHAPITRE III

LA PEINTURE FRANÇAISE DE 1785 A 1848

par Louis Réau.

CHAPITRE VII

L'ART DANS LES PAYS SCANDINAVES JUSQU'EN 1850

par Louis Réau.

CHAPITRE VIII

L'ART DANS LES PAYS SLAVES JUSQU'EN 1850

par Louis Réau.

CHAPITRE IX

L'ART EN ANGLETERRE AU XIXe SIÈCLE ET AU DÉBUT DU XXe

par le Comte Paul Biver.

CHAPITRE X
L'ESTAMPE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

par Jean Laran.

LA GRAVURE DE REPRODUCTION

L'EAU-FORTE DE PEINTRE

LA LITHOGRAPHIE

LE BOIS ET L'ILLUSTRATION

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

91268. — Paris, Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus. 1925.

